

## Глава пятая

# СЛОВО У ДОСТОЕВСКОГО

### 1. Типы прозаического слова.

#### Слово у Достоевского

Несколько предварительных методологических замечаний.

Мы озаглавили нашу главу «Слово у Достоевского», так как мы имеем в виду слово, то есть язык в его конкретной и живой целокупности, а не язык как специфический предмет лингвистики, полученный путем совершенно правомерного и необходимого отвлечения от некоторых сторон конкретной жизни слова. Но как раз эти стороны жизни слова, от которых отвлекается лингвистика, имеют для наших целей первостепенное значение. Поэтому наши последующие анализы не являются лингвистическими в строгом смысле слова. Их можно отнести к металингвистике, понимая под ней не оформившееся еще в определенные отдельные дисциплины изучение тех сторон жизни слова, которые выходят — и совершенно правомерно — за пределы лингвистики. Конечно, металингвистические исследования не могут игнорировать лингвистики и должны пользоваться ее результатами. Лингвистика и металингвистика изучают одно и то же конкретное, очень сложное и многогранное явление — слово, но изучают его с разных сторон и под разными углами зрения. Они должны дополнять друг друга, но не смешиваться. На практике же границы между ними очень часто нарушаются.

С точек зрения чистой лингвистики между монологическим и полифоническим использованием слова в художественной литературе нельзя усмотреть никаких действительно существенных различий. Например, в многоголосом романе Достоевского значительно меньше языковой дифференциации, то есть различных языковых стилей, территориальных и социальных диалектов, про-

фессиональных жаргонов и т. п., чем у многих писателей-монологистов: у Л. Толстого, Писемского, Лескова и других. Может даже показаться, что герои романов Достоевского говорят одним и тем же языком, именно языком их автора. В этом однообразии языка многие упрекали Достоевского, в том числе упрекал и Л. Толстой.

Но дело в том, что языковая дифференциация и резкие «речевые характеристики» героев имеют как раз наибольшее художественное значение для создания объектных и завершенных образов людей. Чем объектнее персонаж, тем резче выступает его речевая физиономия. В полифоническом романе значение языкового многообразия и речевых характеристик, правда, сохраняется, но это значение становится меньшим, а главное — меняются художественные функции этих явлений. Дело не в самом наличии определенных языковых стилей, социальных диалектов и т. п., наличии, устанавливаемом с помощью чисто лингвистических критериев, дело в том, под каким диалогическим углом они сопоставлены или противопоставлены в произведении. Но этот диалогический угол как раз и не может быть установлен с помощью чисто лингвистических критериев, потому что диалогические отношения хотя и относятся к области слова, но не к области чисто лингвистического его изучения.

Диалогические отношения (в том числе и диалогические отношения говорящего к собственному слову) — предмет металингвистики. Но именно эти отношения, определяющие особенности словесного построения произведений Достоевского, нас здесь и интересуют.

В языке, как предмете лингвистики, нет и не может быть никаких диалогических отношений: они невозможны ни между элементами в системе языка (например, между словами в словаре, между морфемами и т. п.), ни между элементами «текста» при строго лингвистическом к нему подходе. Не может их быть ни между единицами одного уровня, ни между единицами разных уровней. Не может их быть, конечно, и между синтаксическими единицами, например, между предложениями, при строго лингвистическом к ним подходе.

Не может быть диалогических отношений и между текстами, опять же при строго лингвистическом подходе к этим текстам. Любое чисто лингвистическое сопоставление и группировка любых текстов обязательно отвлекается от всех возможных между ними, как целыми высказываниями, диалогических отношений.

Лингвистика знает, конечно, композиционную форму «диалогической речи» и изучает синтаксические и лексико-семантические особенности ее. Но она изучает их как чисто лингвистические явления, то есть в плане языка, и совершенно не может касаться специфики диалогических отношений между репликами. Поэтому при изучении «диалогической речи» лингвистика должна пользоваться результатами металингвистики.

Диалогические отношения, таким образом, внелингвистичны. Но в то же время их никак нельзя оторвать от области слова, то есть от языка как конкретного целостного явления. Язык живет только в диалогическом общении пользующихся им. Диалогическое общение и есть подлинная сфера жизни языка. Вся жизнь языка, в любой области его употребления (бытовой, деловой, научной, художественной и др.), пронизана диалогическими отношениями. Но лингвистика изучает сам «язык» с его специфической логикой в его общности, как то, что делает возможным диалогическое общение, от самих же диалогических отношений лингвистика последовательно отвлекается. Отношения эти лежат в области слова, так как слово по своей природе диалогично, и потому должны изучаться металингвистикой, выходящей за пределы лингвистики и имеющей самостоятельный предмет и задачи.

Диалогические отношения не сводимы и к отношениям логическим и предметно-смысловым, которые сами по себе лишены диалогического момента. Они должны облечься в слово, стать высказываниями, стать выраженными в слове позициями разных субъектов, чтобы между ними могли возникнуть диалогические отношения.

«Жизнь хороша». «Жизнь не хороша». Перед нами два суждения, обладающие определенной логической формой и определенным предметно-смысловым содержанием (философские суждения о ценности жизни). Между этими суждениями есть определенное логическое отношение: одно является отрицанием другого. Но между ними нет и не может быть никаких диалогических отношений, они вовсе не спорят друг с другом (хотя они и могут дать предметный материал и логическое основание для спора). Оба этих суждения должны воплотиться, чтобы между ними или к ним могло возникнуть диалогическое отношение. Так, оба этих суждения могут, как теза и антитеза, объединиться в одном высказывании одного субъекта, выражающем его единую диалектическую позицию по данному вопросу. В этом случае диалогических отношений не возникает. Но если эти два суждения будут

разделены между двумя разными высказываниями двух разных субъектов, то между ними возникнут диалогические отношения.

«Жизнь хороша». «Жизнь хороша». Здесь два совершенно одинаковых суждения, по существу, следовательно, одно-единственное суждение, написанное (или произнесенное) нами два раза, но это «два» относится только к словесному воплощению, а не к самому суждению. Правда, мы можем говорить здесь и о логическом отношении тождества между двумя суждениями. Но если это суждение будет выражено в двух высказываниях двух разных субъектов, то между этими высказываниями возникнут диалогические отношения (согласия, подтверждения).

Диалогические отношения совершенно невозможны без логических и предметно-смысловых отношений, но они не сводятся к ним, а имеют свою специфику.

Логические и предметно-смысловые отношения, чтобы стать диалогическими, как мы уже сказали, должны воплотиться, то есть должны войти в другую сферу бытия: стать словом, то есть высказыванием, и получить автора, то есть творца данного высказывания, чью позицию оно выражает.

Всякое высказывание в этом смысле имеет своего автора, которого мы слышим в самом высказывании как творца его. О реальном авторе, как он существует вне высказывания, мы можем ровно ничего не знать. И формы этого реального авторства могут быть очень различны. Какое-нибудь произведение может быть продуктом коллективного труда, может создаваться преемственным трудом ряда поколений и т. п., — все равно мы слышим в нем единую творческую волю, определенную позицию, на которую можно диалогически реагировать. Диалогическая реакция персонифицирует всякое высказывание, на которое реагирует.

Диалогические отношения возможны не только между целыми (относительно) высказываниями, но диалогический подход возможен и к любой значащей части высказывания, даже к отдельному слову, если оно воспринимается не как безличное слово языка, а как знак чужой смысловой позиции, как представитель чужого высказывания, то есть если мы слышим в нем чужой голос. Поэтому диалогические отношения могут проникать внутрь высказывания, даже внутрь отдельного слова, если в нем диалогически сталкиваются два голоса (микродialog, о котором нам уже приходилось говорить).

С другой стороны, диалогические отношения возможны и между языковыми стилями, социальными диалектами и т. п., если только они воспринимаются как некие смысловые позиции, как

своего рода языковые мировоззрения, то есть уже не при лингвистическом их рассмотрении.

Наконец, диалогические отношения возможны и к своему собственному высказыванию в целом, к отдельным его частям и к отдельному слову в нем, если мы как-то отделяем себя от них, говорим с внутренней оговоркой, занимаем дистанцию по отношению к ним, как бы ограничиваем или раздваиваем свое авторство.

В заключение напомним, что при широком рассмотрении диалогических отношений они возможны и между другими осмысленными явлениями, если только эти явления выражены в каком-нибудь знаковом материале. Например, диалогические отношения возможны между образами других искусств. Но эти отношения уже выходят за пределы металингвистики.

Главным предметом нашего рассмотрения, можно сказать, главным героем его будет двуголосое слово, неизбежно рождающееся в условиях диалогического общения, то есть в условиях подлинной жизни слова. Лингвистика этого двуголосого слова не знает. Но именно оно, как нам кажется, должно стать одним из главных объектов изучения металингвистики.

На этом мы кончаем наши предварительные методологические замечания. То, что мы имеем в виду, станет ясным из наших дальнейших конкретных анализов.

\*

Существует группа художественно-речевых явлений, которая уже давно привлекает к себе внимание и литературоведов и лингвистов. По своей природе явления эти выходят за пределы лингвистики, то есть являются металингвистическими. Эти явления — стилизация, пародия, сказ и диалог (композиционно выраженный, распадающийся на реплики).

Всем этим явлениям, несмотря на существенные различия между ними, присуща одна общая черта: слово здесь имеет двоякое направление — и на предмет речи как обычное слово и на другое слово, на чужую речь. Если мы не знаем о существовании этого второго контекста чужой речи и начнем воспринимать стилизацию или пародию так, как воспринимается обычная — направленная только на свой предмет — речь, то мы не поймем этих явлений по существу: стилизация будет воспринята нами как стиль, пародия — просто как плохое произведение.

Менее очевидна эта двоякая направленность слова в сказе и в диалоге (в пределах одной реплики). Сказ действительно может

иметь иногда лишь одно направление — предметное. Также и реплика диалога может стремиться к прямой и непосредственной предметной значимости. Но в большинстве случаев и сказ и реплика ориентированы на чужую речь: сказ — стилизуя ее, реплика — учитывая ее, отвечая ей, предвосхищая ее.

Указанные явления имеют глубокое принципиальное значение. Они требуют совершенно нового подхода к речи, не укладывающегося в пределы обычного стилистического и лингвистического рассмотрения. Ведь обычный подход берет слово в пределах одного монологического контекста. Причем слово определяется в отношении к своему предмету (например, учение о тропах) или в отношении к другим словам того же контекста, той же речи (стилистика в узком смысле). Лексикология знает, правда, несколько иное отношение к слову. Лексический оттенок слова, например архаизм или провинциализм, указывает на какой-то другой контекст, в котором нормально функционирует данное слово (древняя письменность, провинциальная речь), но этот другой контекст — языковой, а не речевой (в точном смысле), это не чужое высказывание, а безличный и не организованный в конкретное высказывание материал языка. Если же лексический оттенок хотя бы до некоторой степени индивидуализирован, то есть указывает на какое-нибудь определенное чужое высказывание, из которого данное слово заимствуется или в духе которого оно строится, то перед нами уже или стилизация, или пародия, или аналогичное явление. Таким образом, и лексикология, в сущности, остается в пределах одного монологического контекста и знает лишь прямую непосредственную направленность слова на предмет без учета чужого слова, второго контекста.

Самый факт наличности двояко направленных слов, включающих в себя как необходимый момент отношение к чужому высказыванию, ставит нас перед необходимостью дать полную, исчерпывающую классификацию слов с точки зрения этого нового принципа, не учтенного ни стилистикой, ни лексикологией, ни семантикой. Можно без труда убедиться, что кроме предметно направленных слов и слов, направленных на чужое слово, имеется еще один тип. Но и двояко направленные слова (учитывающие чужое слово), включая такие разнородные явления, как стилизация, пародия, диалог, нуждаются в дифференциации. Необходимо указать их существенные разновидности (с точки зрения того же принципа). Далее неизбежно возникает вопрос о возможности и о способах сочетания слов, принадлежащих к различным типам, в пределах одного контекста. На этой почве возникают новые сти-

листические проблемы, стилистикой до сих пор почти не учтенные. Для понимания же стиля прозаической речи как раз эти проблемы имеют первостепенное значение<sup>1</sup>.

Рядом с прямым и непосредственным предметно направленным словом — называющим, сообщающим, выражающим, изображающим, — рассчитанным на непосредственное же предметное понимание (первый тип слова), мы наблюдаем еще изображенное или объектное слово (второй тип). Наиболее типичный и распространенный вид изображенного, объектного слова — прямая речь героев. Она имеет непосредственное предметное значение, однако не лежит в одной плоскости с авторской речью, а как бы в некотором перспективном удалении от нее. Она не только понимается с точки зрения своего предмета, но сама является предметом направленности как характерное, типичное, колоритное слово.

Там, где есть в авторском контексте прямая речь, допустим, одного героя, перед нами в пределах одного контекста два речевых центра и два речевых единства: единство авторского высказывания и единство высказывания героя. Но второе единство не самостоятельно, подчинено первому и включено в него как один из его моментов. Стилистическая обработка того и другого высказывания различна. Слово героя обрабатывается именно как чужое слово, как слово лица, характерологически или типически определенного, то есть обрабатывается как объект авторского понимания, а вовсе не с точки зрения своей собственной предметной направленности. Слово автора, напротив, обрабатывается стилистически в направлении своего прямого предметного значения. Оно должно быть адекватно своему предмету (познавательному, поэтическому или иному). Оно должно быть выразительным, сильным, значительным, изящным и т. п. с точки зрения своего прямого предметного задания — нечто обозначить, выразить, сообщить, изобразить. И стилистическая обработка его установлена на чисто предметное понимание. Если же авторское слово обрабатывается так, чтобы ощущалась его характерность или типичность для определенного лица, для определенного социального положения, для определенной художественной манеры, то перед нами уже стилизация: или обычная литературная стилизация, или сти-

---

<sup>1</sup> Приводимая ниже классификация типов и разновидностей слова совершенно не иллюстрируется нами примерами, так как в дальнейшем дается обширный материал из Достоевского для каждого из разбираемых здесь случаев.

лизованный сказ. Об этом, уже третьем типе мы будем говорить позже.

Прямое предметно направленное слово знает только себя и свой предмет, которому оно стремится быть максимально адекватным. Если оно при этом кому-нибудь подражает, у кого-нибудь учится, то это совершенно не меняет дела: это те леса, которые в архитектурное целое не входят, хотя и необходимы и рассчитываются строителем. Момент подражания чужому слову и наличность всяческих влияний чужих слов, отчетливо ясные для историка литературы и для всякого компетентного читателя, в задание самого слова не входят. Если же они входят, то есть если в самом слове содержится нарочитое указание на чужое слово, то перед нами опять слово третьего типа, а не первого.

Стилистическая обработка объектного слова, то есть слова героя, подчиняется как высшей и последней инстанции стилистическим заданиям авторского контекста, объектным моментом которого оно является. Отсюда возникает ряд стилистических проблем, связанных с введением и органическим включением прямой речи героя в авторский контекст. Последняя смысловая инстанция, а следовательно, и последняя стилистическая инстанция даны в прямой авторской речи.

Последняя смысловая инстанция, требующая чисто предметного понимания, есть, конечно, во всяком литературном произведении, но она не всегда представлена прямым авторским словом. Это последнее может вовсе отсутствовать, композиционно замещаясь словом рассказчика, а в драме не имея никакого композиционного эквивалента. В этих случаях весь словесный материал произведения относится ко второму или к третьему типу слов. Драма почти всегда строится из изображенных объектных слов. В пушкинских же «Повестях Белкина», например, рассказ (слова Белкина) построен из слов третьего типа; слова героев относятся, конечно, ко второму типу. Отсутствие прямого предметно направленного слова — явление обычное. Последняя смысловая инстанция — замысел автора — осуществлена не в его прямом слове, а с помощью чужих слов, определенным образом созданных и размещенных как чужие.

Степень объектности изображенного слова героя может быть различной. Достаточно сравнить, например, слова князя Андрея у Толстого со словами гоголевских героев, например Акакия Акакиевича. По мере усиления непосредственной предметной направленности слов героя и соответственного понижения их объектности взаимоотношение между авторской речью и речью героя на-



чинает приближаться к взаимоотношению между двумя репликами диалога. Перспективное отношение между ними ослабевает, и они могут оказаться в одной плоскости. Правда, это дано лишь как тенденция, как стремление к пределу, который не достигается.

В научной статье, где приводятся чужие высказывания по данному вопросу различных авторов, одни — для опровержения, другие, наоборот, — для подтверждения и дополнения, перед нами случай диалогического взаимоотношения между непосредственно значимыми словами в пределах одного контекста. Отношения согласия — несогласия, утверждения — дополнения, вопроса — ответа и т. п. — чисто диалогические отношения, притом, конечно, не между словами, предложениями или иными элементами одного высказывания, а между целыми высказываниями. В драматическом диалоге или в драматизованном диалоге, введенном в авторский контекст, эти отношения связывают изображенные объектные высказывания и потому сами объектны. Это не столкновение двух последних смысловых инстанций, а объектное (сюжетное) столкновение двух изображенных позиций, всецело подчиненное высшей, последней инстанции автора. Монологический контекст при этом не размыкается и не ослабляется.

Ослабление или разрушение монологического контекста происходит лишь тогда, когда сходятся два равно и прямо направленных на предмет высказывания. Два равно и прямо направленных на предмет слова в пределах одного контекста не могут оказаться рядом, не скрестившись диалогически, все равно, будут ли они друг друга подтверждать или взаимно дополнять, или, наоборот, друг другу противоречить, или находиться в каких-либо иных диалогических отношениях (например, в отношении вопроса и ответа). Два равновесных слова на одну и ту же тему, если они только сошлись, неизбежно должны взаимоориентироваться. Два воплощенных смысла не могут лежать рядом друг с другом, как две вещи, — они должны внутренне соприкоснуться, то есть вступить в смысловую связь.

Непосредственное прямое однозначное слово направлено на свой предмет и является последней смысловой инстанцией в пределах данного контекста. Объектное слово также направлено только на предмет, но в то же время оно и само является предметом чужой авторской направленности. Но эта чужая направленность не проникает внутрь объектного слова, она берет его как целое и, не меняя его смысла и тона, подчиняет своим заданиям. Она не влагает в него другого предметного смысла. Слово, ставшее объектом, само как бы не знает об этом, подобно человеку,

который делает свое дело и не знает, что на него смотрят; объектное слово звучит так, как если бы оно было прямым одногласным словом. И в словах первого и в словах второго типа действительно по одному голосу. Это одногласные слова.

Но автор может использовать чужое слово для своих целей и тем путем, что он вкладывает новую смысловую направленность в слово, уже имеющее свою собственную направленность и сохраняющее ее. При этом такое слово, по заданию, должно ощущаться как чужое. В одном слове оказываются две смысловые направленности, два голоса. Таково пародийное слово, такова стилизация, таков стилизованный сказ. Здесь мы переходим к характеристике третьего типа слов.

Стилизация предполагает стиль, то есть предполагает, что та совокупность стилистических приемов, которую она воспроизводит, имела когда-то прямую и непосредственную осмысленность, выражала последнюю смысловую инстанцию. Только слово первого типа может быть объектом стилизации. Чужой предметный замысел (художественно-предметный) стилизация заставляет служить своим целям, то есть своим новым замыслам. Стилизатор пользуется чужим словом как чужим и этим бросает легкую объектную тень на это слово. Правда, слово не становится объектом. Ведь стилизатору важна совокупность приемов чужой речи именно как выражение особой точки зрения. Он работает чужой точкой зрения. Поэтому некоторая объектная тень падает именно на самую точку зрения, вследствие чего она становится условной. Объектная речь героя никогда не бывает условной. Герой всегда говорит всерьез. Авторское отношение не проникает внутрь его речи, автор смотрит на нее извне.

Условное слово — всегда двуголосое слово. Условным может стать лишь то, что когда-то было безусловным, серьезным. Это первоначальное прямое и безусловное значение служит теперь новым целям, которые овладевают им изнутри и делают его условным. Этим стилизация отличается от подражания. Подражание не делает форму условной, ибо само принимает подражаемое всерьез, делает его своим, непосредственно усваивает себе чужое слово. Здесь происходит полное слияние голосов, и если мы слышим другой голос, то это вовсе не входит в замыслы подражающего.

Хотя, таким образом, между стилизацией и подражанием резкая смысловая граница, исторически между ними существуют тончайшие и иногда неуловимые переходы. По мере того как серьезность стиля ослабляется в руках подражателей — эпигонов, его приемы становятся все более условными, и подражание стано-

вится полустилизацией. С другой стороны, и стилизация может стать подражанием, если увлеченность стилизатора своим образом разрушит дистанцию и ослабит нарочитую ощутимость воспроизводимого стиля как чужого стиля. Ведь именно дистанция и создала условность.

Аналогичен стилизации рассказ рассказчика, как композиционное замещение авторского слова. Рассказ рассказчика может развиваться в формах литературного слова (Белкин, рассказчики-хроникеры у Достоевского) или в формах устной речи — сказ в собственном смысле слова. И здесь чужая словесная манера используется автором как точка зрения, как позиция, необходимая ему для ведения рассказа. Но объектная тень, падающая на слово рассказчика, здесь гораздо гуще, чем в стилизации, а условность — гораздо слабее. Конечно, степень того и другого может быть весьма различна. Но чисто объектным слово рассказчика никогда не может быть, даже когда он является одним из героев и берет на себя лишь часть рассказа. Ведь автору в нем важна не только индивидуальная и типическая манера мыслить, переживать, говорить, но прежде всего манера видеть и изображать: в этом его прямое назначение как рассказчика, замещающего автора. Поэтому отношение автора, как и в стилизации, проникает внутрь его слова, делая его в большей или меньшей степени условным. Автор не показывает нам его слова (как объектное слово героя), но изнутри пользуется им для своих целей, заставляя нас отчетливо ощущать дистанцию между собою и этим чужим словом.

Элемент сказа, то есть установки на устную речь, обязательно присущ всякому рассказу. Рассказчик, хотя бы и пишущий свой рассказ и дающий ему известную литературную обработку, все же не литератор-профессионал, он владеет не определенным стилем, а лишь социально и индивидуально определенной манерой рассказывать, тяготеющей к устному сказу. Если же он владеет определенным литературным стилем, который и воспроизводится автором от лица рассказчика, то перед нами стилизация, а не рассказ (стилизация же может вводиться и мотивироваться различным образом).

И рассказ и даже чистый сказ могут утратить всякую условность и стать прямым авторским словом, непосредственно выражающим его замысел. Таков почти всегда сказ у Тургенева. Вводя рассказчика, Тургенев в большинстве случаев вовсе не стилизует чужой индивидуальной и социальной манеры рассказывания. Например, рассказ в «Андрее Колосове» — рассказ интеллигентного литературного человека тургеневского круга. Так

рассказал бы и он сам, и рассказал бы о самом серьезном в своей жизни. Здесь нет установки на социально чужой сказовый тон, на социально чужую манеру видеть и передавать виденное. Нет установки и на индивидуально-характерную манеру. Тургеневский сказ полновесно значим, и в нем — один голос, непосредственно выражающий авторский замысел. Здесь перед нами простой композиционный прием. Такой же характер носит рассказ в «Первой любви» (представленный рассказчиком в письменной форме)<sup>1</sup>.

Этого нельзя сказать о рассказчике Белкине: он важен Пушкину как чужой голос, прежде всего как социально определенный человек с соответствующим духовным уровнем и подходом к миру, а затем и как индивидуально-характерный образ. Здесь, следовательно, происходит преломление авторского замысла в слове рассказчика; слово здесь — двуголосое.

Проблему сказа впервые выдвинул у нас Б. М. Эйхенбаум<sup>2</sup>. Он воспринимает сказ исключительно как установку на устную форму повествования, установку на устную речь и соответствующие ей языковые особенности (устная интонация, синтаксическое построение устной речи, соответствующая лексика и пр.). Он совершенно не учитывает, что в большинстве случаев сказ есть прежде всего установка на чужую речь, а уж отсюда, как следствие, — на устную речь.

Для разработки историко-литературной проблемы сказа предложенное нами понимание сказа кажется нам гораздо существеннее. Нам кажется, что в большинстве случаев сказ вводится именно ради чужого голоса, голоса социально определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно и нужны автору. Вводится, собственно, рассказчик, рассказчик же — человек не литературный и в большинстве случаев

---

<sup>1</sup> Совершенно справедливо, но с иной точки зрения отмечал эту особенность тургеневского рассказа Б. М. Эйхенбаум: «Чрезвычайно распространена форма мотивированного автором ввода специального рассказчика, которому и поручается повествование. Однако очень часто эта форма имеет совершенно условный характер (как у Мопассана или у Тургенева), свидетельствуя только о живучести самой традиции рассказчика как особого персонажа новеллы. В таких случаях рассказчик остается тем же автором, а вступительная мотивировка играет роль простой интродукции» (Б. М. Эйхенбаум. Литература. Л., изд-во «Прибой», 1927, стр. 217).

<sup>2</sup> Впервые в статье «Как сделана „Шинель“». Сб. «Поэтика» (1919). Затем в особенности в статье «Лесков и современная проза» (см. в книге «Литература», стр. 210 и дальше).

принадлежащий к низшим социальным слоям, к народу (что как раз и важно автору), — и приносит с собою устную речь.

Не во всякую эпоху возможно прямое авторское слово, не всякая эпоха обладает стилем, ибо стиль предполагает наличие авторитетных точек зрения и авторитетных и отстоявшихся идеологических оценок. В такие эпохи остается или путь стилизации, или обращение к внелитературным формам повествования, обладающим определенной манерой видеть и изображать мир. Где нет адекватной формы для непосредственного выражения авторских мыслей, приходится прибегать к преломлению их в чужом слове. Иногда же сами художественные задания таковы, что их вообще можно осуществить лишь путем двуголосого слова (как мы увидим, так именно обстояло дело у Достоевского).

Нам кажется, что Лесков прибегал к рассказчику ради социально чужого слова и социально чужого мировоззрения и уже вторично — ради устного сказа (так как его интересовало народное слово). Тургенев же, наоборот, искал в рассказчике именно устной формы повествования, но для прямого выражения своих замыслов. Ему действительно свойственна установка на устную речь, а не на чужое слово. Преломлять свои мысли в чужом слове Тургенев не любил и не умел. Двуголосое слово ему плохо удавалось (например, в сатирических и пародийных местах «Дыма»). Поэтому он избирал рассказчика из своего социального круга. Такой рассказчик неизбежно должен был говорить языком литературным, не выдерживая до конца устного сказа. Тургеневу важно было только оживить свою литературную речь устными интонациями.

Здесь не место доказывать все выставленные нами историко-литературные утверждения. Пусть они останутся предположениями. Но на одном мы настаиваем: строгое различие в сказе установки на чужое слово и установки на устную речь совершенно необходимо. Видеть в сказе только устную речь — значит не видеть главного. Более того, целый ряд интонационных, синтаксических и иных языковых явлений объясняется в сказе (при установке автора на чужую речь) именно его двуголосостью, скрещением в нем двух голосов и двух акцентов. Мы убедимся в этом при анализе рассказа у Достоевского. Подобных явлений нет, например, у Тургенева, хотя у его рассказчиков тенденция именно к устной речи сильнее, чем у рассказчиков Достоевского.

Аналогична рассказу рассказчика форма *Icherzählung* (рассказ от первого лица): иногда ее определяет установка на чужое слово, иногда же она, как рассказ у Тургенева, может приближаться и,

наконец, сливаться с прямым авторским словом, то есть работать с одноголосым словом первого типа.

Нужно иметь в виду, что композиционные формы сами по себе еще не решают вопроса о типе слова. Такие определения, как *Ich erzähle*, рассказ рассказчика, рассказ от автора и т. п., являются чисто композиционными определениями. Эти композиционные формы тяготеют, правда, к определенному типу слов, но не обязательно с ним связаны.

Всем разобранным нами до сих пор явлениям третьего типа слов — и стилизации, и рассказу, и *Ich erzähle* — свойственна одна общая черта, благодаря которой они составляют особую (первую) разновидность третьего типа. Эта общая черта: авторский замысел пользуется чужим словом в направлении его собственных устремлений. Стилизация стилизует чужой стиль в направлении его собственных заданий. Она только делает эти задания условными. Также и рассказ рассказчика, преломляя в себе авторский замысел, не отклоняется от своего прямого пути и выдерживается в действительно свойственных ему тонах и интонациях. Авторская мысль, проникнув в чужое слово и поселившись в нем, не приходит в столкновение с чужой мыслью, она следует за ней в ее же направлении, делая лишь это направление условным.

Иначе обстоит дело в пародии. Здесь автор, как и в стилизации, говорит чужим словом, но, в отличие от стилизации, он вводит в это слово смысловую направленность, которая прямо противоположна чужой направленности. Второй голос, поселившийся в чужом слове, враждебно сталкивается здесь с его исконным хозяином и заставляет его служить прямо противоположным целям. Слово становится ареною борьбы двух голосов. Поэтому в пародии невозможно слияние голосов, как это возможно в стилизации или в рассказе рассказчика (например, у Тургенева); голоса здесь не только обособлены, разделены дистанцией, но и враждебно противопоставлены. Поэтому нарочитая ощутимость чужого слова в пародии должна быть особенно резка и отчетлива. Авторские же замыслы должны быть более индивидуализированы и содержательно наполнены. Чужой стиль можно пародировать в различных направлениях и вносить в него новые акценты, между тем как стилизовать его можно, в сущности, лишь в одном направлении — в направлении его собственного задания.

Пародийное слово может быть весьма разнообразным. Можно пародировать чужой стиль как стиль; можно пародировать чужую социально-типическую или индивидуально-характерологическую манеру видеть, мыслить и говорить. Далее, пародия может быть

более или менее глубокой: можно пародировать лишь поверхностные словесные формы, но можно пародировать и самые глубинные принципы чужого слова. Далее, и само пародийное слово может быть различно использовано автором: пародия может быть самоцелью (например, литературная пародия как жанр), но может служить и для достижения иных, положительных целей (например, пародийный стиль у Ариосто, пародийный стиль у Пушкина). Но при всех возможных разновидностях пародийного слова отношение между авторским и чужим устремлением остается тем же: эти устремления разнонаправленны, в отличие от однонаправленных устремлений стилизации, рассказа и аналогичных им форм.

Поэтому чрезвычайно существенно различие пародийного и простого сказа. Борьба двух голосов в пародийном сказе порождает совершенно специфические языковые явления, о которых мы упоминали выше. Игнорирование в сказе установки на чужое слово и, следовательно, его двуголосности лишает понимания тех сложных взаимоотношений, в которые могут вступать голоса в пределах сказового слова, когда они становятся разнонаправленными. Современному сказу в большинстве случаев присущ легкий пародийный оттенок. В рассказах Достоевского, как мы увидим, всегда наличны пародийные элементы особого типа.

Пародийному слову аналогично ироническое и всякое двусмысленно употребленное чужое слово, ибо и в этих случаях чужим словом пользуются для передачи враждебных ему устремлений. В жизненно-практической речи такое пользование чужим словом чрезвычайно распространено, особенно в диалоге, где собеседник очень часто буквально повторяет утверждение другого собеседника, влагая в него новую оценку и акцентируя его по-своему: с выражением сомнения, возмущения, иронии, насмешки, издевательства и т. п.

В книге об особенностях итальянского разговорного языка Лео Шпитцер говорит следующее:

«Когда мы воспроизводим в своей речи кусочек высказывания нашего собеседника, то уже в силу самой смены говорящих индивидов неизбежно происходит изменение тона: слова «другого» всегда звучат в наших устах как чуждые нам, очень часто с насмешливой, утрирующей, издевательской интонацией... Я хотел бы здесь отметить шутливое или резко ироническое повторение глагола вопросительного предложения собеседника в последующем ответе. При этом можно наблюдать, что часто прибегают не только к грамматически правильной, но и очень смелой, иногда прямо невозможной, конструкции, чтобы только как-нибудь повторить

кусочек речи нашего собеседника и придать ему ироническую окраску»<sup>1</sup>.

Чужие слова, введенные в нашу речь, неизбежно принимают в себя новое, наше понимание и нашу оценку, то есть становятся двуголосыми. Различным может быть лишь взаимоотношение этих двух голосов. Уже передача чужого утверждения в форме вопроса приводит к столкновению двух осмыслений в одном слове: ведь мы не только спрашиваем, мы проблематизируем чужое утверждение. Наша жизненно-практическая речь полна чужих слов: с одними мы совершенно сливаем свой голос, забывая, чьи они, другими мы подкрепляем свои слова, воспринимая их как авторитетные для нас, третьи, наконец, мы населяем своими собственными чуждыми или враждебными им устремлениями.

Переходим к последней разновидности третьего типа. И в стилизации и в пародии, то есть в обеих предшествующих разновидностях третьего типа, автор пользуется самими чужими словами для выражения собственных замыслов. В третьей разновидности чужое слово остается за пределами авторской речи, но авторская речь его учитывает и к нему отнесена. Здесь чужое слово не воспроизводится с новым осмыслением, но воздействует, влияет и так или иначе определяет авторское слово, оставаясь само вне его. Таково слово в скрытой полемике и в большинстве случаев в диалогической реплике.

В скрытой полемике авторское слово направлено на свой предмет, как и всякое иное слово, но при этом каждое утверждение о предмете строится так, чтобы помимо своего предметного смысла полемически ударять по чужому слову на ту же тему, по чужому утверждению о том же предмете. Направленное на свой предмет, слово сталкивается в самом предмете с чужим словом. Самое чужое слово не воспроизводится, оно лишь подразумевается, но вся структура речи была бы совершенно иной, если бы не было этой реакции на подразумеваемое чужое слово. В стилизации воспроизводимый реальный образец — чужой стиль — тоже остается вне авторского контекста, подразумевается. Также и в пародии пародируемое определенное реальное слово только подразумевается. Но здесь само авторское слово или себя выдает за чужое слово, или чужое выдает за свое. Во всяком случае, оно непосредственно работает чужим словом, подразумеваемый же образец (реальное чужое слово) дает лишь материал и является документом, подтверждающим, что автор действительно вос-

---

<sup>1</sup> Leo Spitzer. *Italienische Umgangssprache*. Leipzig, 1922, S. 175, 176.



производит определенное чужое слово. В скрытой же полемике чужое слово отталкивают, и это отталкивание не менее, чем самый предмет, о котором идет речь, определяет авторское слово. Это в корне изменяет семантику слова: рядом с предметным смыслом появляется второй смысл — направленность на чужое слово. Нельзя вполне и существенно понять такое слово, учитывая только его прямое предметное значение. Полемическая окраска слова проявляется и в других чисто языковых признаках: в интонации и в синтаксической конструкции.

Провести отчетливую границу между скрытой и явной, открытой полемикой в конкретном случае иногда бывает трудно. Но смысловые отличия очень существенны. Явная полемика просто направлена на опровергаемое чужое слово, как на свой предмет. В скрытой же полемике оно направлено на обычный предмет, называя его, изображая, выражая, и лишь косвенно ударяет по чужому слову, сталкиваясь с ним как бы в самом предмете. Благодаря этому чужое слово начинает изнутри влиять на авторское слово. Поэтому-то и скрыто-полемическое слово — двуголосое, хотя взаимоотношение двух голосов здесь особенное. Чужая мысль здесь не входит самолично внутрь слова, но лишь отражена в нем, определяя его тон и его значение. Слово напряженно чувствует рядом с собой чужое слово, говорящее о том же предмете, и это ощущение определяет его структуру.

Внутренне-полемическое слово — слово с оглядкой на враждебное чужое слово — чрезвычайно распространено как в жизненно-практической, так и в литературной речи и имеет громадное стилеобразующее значение. В жизненно-практической речи сюда относятся все слова «с камешком в чужой огород», слова со «шпильками». Но сюда же относится и всякая приниженная, витиеватая, заранее отказывающаяся от себя речь, речь с тысячами оговорок, уступлений, лазеек и пр. Такая речь словно корчится в присутствии или в предчувствии чужого слова, ответа, возражения. Индивидуальная манера человека строить свою речь в значительной степени определяется свойственным ему ощущением чужого слова и способами реагировать на него.

В литературной речи значение скрытой полемики громадно. Собственно, в каждом стиле есть элемент внутренней полемики, различие лишь в степени и в характере его. Всякое литературное слово более или менее остро ощущает своего слушателя, читателя, критика и отражает в себе его предвосхищаемые возражения, оценки, точки зрения. Кроме того, литературное слово ощущает рядом с собой другое литературное же слово, другой стиль. Элемент так называемой реакции на предшествующий литературный стиль, наличный в каждом новом стиле, является такою же внутренней полемикой, так сказать, скрытой антистилизацией чужого стиля, совмещаемой часто и с явным пародированием его. Чрез-

вычайно велико стилеобразующее значение внутренней полемики в автобиографиях и в формах *Ich erzähle* исповедального типа. Достаточно назвать «Исповедь» Руссо.

Аналогична скрытой полемике реплика всякого существенного и глубокого диалога. Каждое слово такой реплики, направленное на предмет, в то же время напряженно реагирует на чужое слово, отвечая ему и предвосхищая его. Момент ответа и предвосхищения глубоко проникает внутрь напряженно-диалогического слова. Такое слово как бы вбирает, всасывает в себя чужие реплики, напряженно их перерабатывая. Семантика диалогического слова совершенно особая. (Тончайшие изменения смысла, которые происходят при напряженной диалогичности, к сожалению, до сих пор не изучены.) Учет противослова (*Gegenrede*) производит специфические изменения в структуре диалогического слова, делая его внутренне событийным и освещая самый предмет слова по-новому, раскрывая в нем новые стороны, недоступные монологическому слову.

Особенно значительно и важно для наших последующих целей явление скрытой диалогичности, не совпадающее с явлением скрытой полемики. Представим себе диалог двух, в котором реплики второго собеседника пропущены, но так, что общий смысл нисколько не нарушается. Второй собеседник присутствует незримо, его слов нет, но глубокий след этих слов определяет все наличные слова первого собеседника. Мы чувствуем, что это беседа, хотя говорит только один, и беседа напряженнейшая, ибо каждое наличное слово всеми своими фибрами отзывается и реагирует на невидимого собеседника, указывает вне себя, за свои пределы, на несказанное чужое слово. Мы увидим дальше, что у Достоевского этот скрытый диалог занимает очень важное место и чрезвычайно глубоко и тонко разработан.

Разобранная нами третья разновидность, как мы видим, резко отличается от предшествующих двух разновидностей третьего типа. Эту последнюю разновидность можно назвать активной, в отличие от предшествующих пассивных разновидностей. В самом деле: в стилизации, в рассказе и в пародии чужое слово совершенно пассивно в руках орудующего им автора. Он берет, так сказать, беззащитное и безответное чужое слово и вселяет в него свое осмысление, заставляя его служить своим новым целям. В скрытой полемике и в диалоге, наоборот, чужое слово активно воздействует на авторскую речь, заставляя ее соответствующим образом меняться под его влиянием и наитием.

Однако и во всех явлениях второй разновидности третьего типа возможно повышение активности чужого слова. Когда пародия чувствует существенное сопротивление, известную силу и глубину пародируемого чужого слова, она осложняется тонами скрытой полемики. Такая пародия звучит уже иначе. Пародируемое слово

звучит активнее, оказывает противодействие авторскому замыслу. Происходит внутренняя диалогизация пародийного слова. Такие же явления происходят и при соединении скрытой полемики с рассказом, вообще во всех явлениях третьего типа, при наличии разнонаправленности чужих и авторских устремлений.

По мере понижения объектности чужого слова, которая, как мы знаем, в известной степени присуща всем словам третьего типа, в однонаправленных словах (в стилизации, в однонаправленном рассказе) происходит слияние авторского и чужого голоса. Дистанция утрачивается; стилизация становится стилем; рассказчик превращается в простую композиционную условность. В разнонаправленных же словах понижение объектности и соответственное повышение активности собственных устремлений чужого слова неизбежно приводят к внутренней диалогизации слова. В таком слове уже нет подавляющего доминирования авторской мысли над чужой, слово утрачивает свое спокойствие и уверенность, становится взволнованным, внутренне не решенным и двуликим. Такое слово не только двуголосое, но и двухакцентное, его трудно интонировать, ибо живая громкая интонация слишком монологизует слово и не может быть справедлива к чужому голосу в нем.

Эта внутренняя диалогизация, связанная с понижением объектности в разнонаправленных словах третьего типа, не есть, конечно, какая-нибудь новая разновидность этого типа. Это есть лишь тенденция, присущая всем явлениям данного типа (при условии разнонаправленности). В своем пределе эта тенденция приводит к распадению двуголосого слова на два слова, на два вполне обособленных самостоятельных голоса. Другая же тенденция, присущая однонаправленным словам, при понижении объектности чужого слова в пределе приводит к полному слиянию голосов и, следовательно, к одноголосому слову первого типа. Между этими двумя пределами движутся все явления третьего типа.

Мы, конечно, далеко не исчерпали всех возможных явлений двуголосого слова и вообще всех возможных способов ориентации по отношению к чужому слову, осложняющей обычную предметную ориентацию речи. Возможна более глубокая и тонкая классификация с большим количеством разновидностей, а может быть, и типов. Но для наших целей представляется достаточной и данная нами классификация.

Дадим ее схематическое изображение.

Приводимая ниже классификация носит, конечно, абстрактный характер. Конкретное слово может принадлежать одновременно к различным разновидностям и даже типам. Кроме того, взаимоотношения с чужим словом в конкретном живом контексте носят не неподвижный, а динамический характер: взаимоотношение голосов в слове может резко меняться, однонаправленное слово может переходить в разнонаправленное, внутренняя диалогизация может

усиливаться или ослабляться, пассивный тип может активизироваться и т. п.

I. Прямое, непосредственно направленное на свой предмет слово, как выражение последней смысловой инстанции говорящего.

II. Объектное слово (слово изображенного лица).

1) С преобладанием социально-типической определенности.

Разные степени объектности.

III. Слово с установкой на чужое слово (двуголосое слово).

1) Однонаправленное двуголосое слово.

- a) стилизация;
- b) рассказ рассказчика;
- c) необъектное слово героя — носителя (частично) авторских замыслов;

При понижении объектности стремятся к слиянию голосов, то есть к слову первого типа.

d) *исрелзурлиг*.

2) Разнонаправленное двуголосое слово.

- a) пародия со всеми ее оттенками;
- b) пародийный рассказ;
- c) пародийная *Icherzählung*;
- d) слово пародийно-изображенного героя;
- e) всякая передача чужого слова с переменной акцента.

При понижении объектности и активизации чужой мысли внутренне диалогизуются и стремятся к распадению на два слова (два голоса) первого типа.

3) Активный тип (отраженное чужое слово).

- a) скрытая внутренняя полемика;
- b) полемически окрашенная автобиография и исповедь;
- c) всякое слово с оглядкой на чужое слово;
- d) реплика диалога;
- e) скрытый диалог.

Чужое слово воздействует извне; возможны разнообразные формы взаимоотношения с чужим словом и различные степени его деформирующего влияния.

Выводимая нами плоскость рассмотрения слова с точки зрения его отношения к чужому слову имеет, как нам кажется, исключительно важное значение для понимания художественной прозы. Поэтическая речь в узком смысле требует единообразия всех слов, приведения их к одному знаменателю, причем этот знаменатель может быть или словом первого типа, или принадлежать к некоторым ослабленным разновидностям других типов. Конечно, и здесь возможны произведения, не приводящие весь свой словесный материал к одному знаменателю, но эти явления в XIX веке редки и специфичны. Сюда относится, например, «прозаическая» лирика Гейне, Барбье, отчасти Некрасова и других (только в XX веке происходит резкая «прозаизация» лирики). Возможность употреблять в плоскости одного произведения слова разных типов в их резкой выраженности без приведения к одному знаменателю — одна из существеннейших особенностей прозы. В этом глубокое отличие прозаического стиля от поэтического. Но и в поэзии целый ряд существенных проблем не может быть разрешен без привлечения указанной плоскости рассмотрения слова, ибо различные типы слов требуют в поэзии различной стилистической обработки.

Современная стилистика, игнорирующая эту плоскость рассмотрения, в сущности, есть стилистика лишь одного первого типа слова, то есть авторского прямого предметно направленного слова. Современная стилистика, уходящая своими корнями в поэтику классицизма, до сих пор не может отрешиться от ее специфических установок и ограничений. Поэтика классицизма ориентирована на прямое предметно направленное одногласное слово, несколько сдвинутое в сторону условного стилизованного слова. Полуусловное, полустилизованное слово задает тон в классицистической поэтике. И до сих пор стилистика ориентируется на такое полуусловное прямое слово, которое фактически отождествляется с поэтическим словом как таковым. Для классицизма существует слово языка, ничье слово, вещное слово, входящее в поэтический лексикон, и это слово из сокровищницы поэтического языка непосредственно переходит в монологический контекст данного поэтического высказывания. Поэтому выросшая на почве классицизма стилистика знает только жизнь слова в одном замкнутом контексте. Она игнорирует те изменения, которые происходят со словом в процессе его перехода из одного конкретного высказывания в другое и в процессе взаимоориентации этих высказываний. Она знает лишь те изменения, которые совершаются в процессе перехода слова из системы языка в монологическое поэтическое вы-

сказывание. Жизнь и функции слова в стиле конкретного высказывания воспринимаются на фоне его жизни и функций в языке. Внутренне-диалогические отношения слова к тому же слову в чужом контексте, в чужих устах игнорируются. В этих рамках разрабатывается стилистика и до настоящего времени.

Романтизм принес с собою прямое однозначное слово без всякого уклона в условность. Для романтизма характерно до самозабвения экспрессивное прямое авторское слово, не охлаждающее себя никаким преломлением сквозь чужую словесную среду. Довольно большое значение в романтической поэтике имели слова второй, а особенно последней разновидности третьего типа<sup>1</sup>, но все же доведенное до своих пределов непосредственно выразительное слово, слово первого типа, настолько доминировало, что и на почве романтизма существенных сдвигов в нашем вопросе произойти не могло. В этом пункте поэтика классицизма почти не была поколеблена. Впрочем, современная стилистика далеко не адекватна даже романтизму.

Проза, особенно роман, совершенно недоступна такой стилистике. Эта последняя может сколько-нибудь удачно разрабатывать лишь маленькие участки прозаического творчества, для прозы наименее характерные и несущественные. Для художника-прозаика мир полон чужих слов, среди которых он ориентируется, к восприятию специфических особенностей которых у него должно быть чуткое ухо. Он должен ввести их в плоскость своего слова, притом так, чтобы эта плоскость не была разрушена<sup>2</sup>. Он работает с очень богатой словесной палитрой, и он отлично работает с нею.

И мы, воспринимая прозу, очень тонко ориентируемся среди всех разобранных нами типов и разновидностей слова. Более того, мы и в жизни очень чутко и тонко слышим все эти оттенки в ре-

---

<sup>1</sup> В связи с интересом к «народности» (не как этнографической категории) громадное значение в романтизме приобретают различные формы слова, как преломляющего чужого слова со слабой степенью объектности. Для классицизма же «народное слово» (в смысле социально-типического и индивидуально-характерного чужого слова) было чисто объективным словом (в низких жанрах). Из слов третьего типа особенно важное значение в романтизме имела внутренне-полемическая *Ichergespräch* (особенно исповедального типа).

<sup>2</sup> Большинство прозаических жанров, в особенности роман, конструктивны: элементами их являются целые высказывания, хотя эти высказывания и не полноправны и подчинены монологическому единству.

чах окружающих нас людей, очень хорошо и сами работаем всеми этими красками нашей словесной палитры. Мы очень чутко угадываем малейший сдвиг интонации, легчайший перебой голосов в существенном для нас жизненно-практическом слове другого человека. Все словесные оглядки, оговорки, лазейки, намеки, выпад-ды не ускользают от нашего уха, не чужды и наших собственных уст. Тем поразительнее, что до сих пор все это не нашло отчетливого теоретического осознания и должной оценки!

Теоретически мы разбираемся только в стилистических взаимоотношениях элементов в пределах замкнутого высказывания на фоне абстрактно-лингвистических категорий. Лишь такие одноголосые явления доступны той поверхностной лингвистической стилистике, которая до сих пор при всей ее лингвистической ценности в художественном творчестве способна лишь регистрировать следы и отложения неведомых ей художественных заданий на словесной периферии произведений. Подлинная жизнь слова в прозе в эти рамки не укладывается. Да они тесны и для поэзии<sup>1</sup>.

Стилистика должна опираться не только и даже не столько на лингвистику, сколько на металингвистику, изучающую слово не в системе языка и не в изъятom из диалогического общения «тексте», а именно в самой сфере диалогического общения, то есть в сфере подлинной жизни слова. Слово не вещь, а вечно подвижная, вечно изменчивая среда диалогического общения. Оно никогда не довлеет одному сознанию, одному голосу. Жизнь слова — в переходе из уст в уста, из одного контекста в другой контекст, от одного социального коллектива к другому, от одного поколения к другому поколению. При этом слово не забывает своего пути и не может до конца освободиться от власти тех конкретных контекстов, в которые оно входило.

Каждый член говорящего коллектива преднаходит слово вовсе не как нейтральное слово языка, свободное от чужих устремлений и оценок, не населенное чужими голосами. Нет, слово он получает с чужого голоса и наполненное чужим голосом. В его контекст

---

<sup>1</sup> Из всей современной лингвистической стилистики — и советской и зарубежной — резко выделяются замечательные труды В. В. Виноградова, который на огромном материале раскрывает всю принципиальную разноречивость и многостильность художественной прозы и всю сложность авторской позиции («образа автора») в ней, хотя, как нам кажется, В. В. Виноградов несколько недооценивает значение диалогических отношений между речевыми стилями (поскольку эти отношения выходят за пределы лингвистики).

слово приходит из другого контекста, пронизанное чужими осмыслениями. Его собственная мысль находит слово уже населенным. Поэтому-то ориентация слова среди слов, различное ощущение чужого слова и различные способы реагирования на него являются, может быть, существеннейшими проблемами металингвистического изучения каждого слова, в том числе и художественного. Каждому направлению в каждую эпоху свойственны свое ощущение слова и свой диапазон словесных возможностей. Далеко не при всякой исторической ситуации последняя смысловая инстанция творящего может непосредственно выразить себя в прямом, непреломленном, безусловном авторском слове. Когда нет своего собственного «последнего» слова, всякий творческий замысел, всякая мысль, чувство, переживание должны преломляться сквозь среду чужого слова, чужого стиля, чужой манеры, с которыми нельзя непосредственно слиться без оговорки, без дистанции, без преломления<sup>1</sup>.

Если есть в распоряжении данной эпохи сколько-нибудь авторитетная и отстоявшаяся среда преломления, то будет господствовать условное слово в той или иной его разновидности, с тою или иною степенью условности. Если же такой среды нет, то будет господствовать разнонаправленное двуголосое слово, то есть пародийное слово во всех его разновидностях, или особый тип полуусловного, полуиронического слова (слово позднего классицизма). В такие эпохи, особенно в эпохи доминирования условного слова, прямое, безоговорочное, непреломленное слово представляется варварским, сырым, диким словом. Культурное слово — преломленное сквозь авторитетную отстоявшуюся среду слово.

Какое слово доминирует в данную эпоху в данном направлении, какие существуют формы преломления слова, что служит средою преломления? — все эти вопросы имеют первостепенное значение для изучения художественного слова. Мы здесь, конечно, лишь бегло и попутно намечаем эти проблемы, намечаем бездоказательно, без разработки на конкретном материале, — здесь не место для рассмотрения их по существу.

Вернемся к Достоевскому.

Произведения Достоевского прежде всего поражают необычайным разнообразием типов и разновидностей слова, причем эти типы и разновидности даны в своем наиболее резком выражении. Явно преобладает разнонаправленное двуголосое слово, притом

---

<sup>1</sup> Напомним приведенное нами на стр. 187 очень характерное признание Т. Манна.



внутренне диалогизованное, и отраженное чужое слово: скрытая полемика, полемически окрашенная исповедь, скрытый диалог. У Достоевского почти нет слова без напряженной оглядки на чужое слово. В то же время объектных слов у него почти нет, ибо речам героев дана такая постанова, которая лишает их всякой объектности. Поражает, далее, постоянное и резкое чередование различных типов слова. Резкие и неожиданные переходы от пародии к внутренней полемике, от полемики к скрытому диалогу, от скрытого диалога к стилизации успокоенных житийных тонов, от них опять к пародийному рассказу и, наконец, к исключительно напряженному открытому диалогу — такова взволнованная словесная поверхность этих произведений. Все это переплетено нарочито тусклою нитью протокольного осведомительного слова, концы и начала которой трудно уловить; но и на самое это сухое протокольное слово падают яркие отблески или густые тени близлежащих высказываний и придают ему тоже своеобразный и двусмысленный тон.

Но дело, конечно, не в одном разнообразии и резкой смене словесных типов и в преобладании среди них двуголосых внутренне-диалогизованных слов. Своеобразие Достоевского в особом размещении этих словесных типов и разновидностей между основными композиционными элементами произведения.

Как и в каких моментах словесного целого осуществляет себя последняя смысловая инстанция автора? На этот вопрос для монологического романа очень легко дать ответ. Каковы бы ни были типы слов, вводимые автором-монологом, и каково бы ни было их композиционное размещение, авторские осмысления и оценки должны доминировать над всеми остальными и должны слиться в компактное и недвусмысленное целое. Всякое усиление чужих интонаций в том или другом слове, на том или другом участке произведения — только игра, которую разрешает автор, чтобы тем энергичнее зазвучало затем его собственное прямое или преломленное слово. Всякий спор двух голосов в одном слове за обладание им, за доминирование в нем заранее предрешен, это только кажущийся спор; все однозначные авторские осмысления рано или поздно соберутся к одному речевому центру и к одному сознанию, все акценты — к одному голосу.

Художественное задание Достоевского совершенно иное. Он не боится самой крайней активизации в двуголосом слове разнонаправленных акцентов; напротив, эта активизация как раз и нужна ему для его целей; ведь множественность голосов не должна быть снята, а должна восторжествовать в его романе.

Стилистическое значение чужого слова в произведениях Достоевского громадно. Оно живет здесь напряженнейшею жизнью. Основные для Достоевского стилистические связи — это вовсе не связи между словами в плоскости одного монологического высказывания, — основными являются динамические, напряженнейшие связи между высказываниями, между самостоятельными и полноправными речевыми и смысловыми центрами, не подчиненными словесно-смысловой диктатуре монологического единого стиля и единого тона.

Слово у Достоевского, его жизнь в произведении и его функции в осуществлении полифонического задания мы будем рассматривать в связи с теми композиционными единствами, в которых слово функционирует: в единстве монологического самовысказывания героя, в единстве рассказа — рассказа рассказчика или рассказа от автора — и, наконец, в единстве диалога между героями. Таков будет и порядок нашего рассмотрения.

## 2. Монологическое слово героя и слово рассказа в повестях Достоевского

Достоевский начал с преломляющего слова — с эпистолярной формы. По поводу «Бедных людей» он пишет брату: «Во всем они (публика и критика. — М. Б.) привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и не в догад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может. Роман находят растянутым, а в нем слова лишнего нет»<sup>1</sup>.

Говорят Макар Девушкин и Варенька Доброселова, автор только размещает их слова: его замыслы и устремления преломлены в словах героя и героини. Эпистолярная форма есть разновидность *Icherzählung*. Слово здесь двуголосое, в большинстве случаев одинаправленное. Таким оно является как композиционное замещение авторского слова, которого здесь нет. Мы увидим, что авторское понимание очень тонко и осторожно преломляется в словах героев-рассказчиков, хотя все произведение наполнено явными и скрытыми пародиями, явной и скрытой полемикой (авторской).

Но здесь нам важна пока речь Макара Девушкина лишь как монологическое высказывание героя, а не как речь рассказчика в

---

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский. Письма, т. I. М.—Л., Госиздат, 1928, стр. 86.

Icherzählung, функцию которой она здесь выполняет (ибо других носителей слова, кроме героев, здесь нет). Ведь слово всякого рассказчика, которым пользуется автор для осуществления своего художественного замысла, само принадлежит к какому-нибудь определенному типу, помимо того типа, который определяется его функцией рассказывания. Каков же тип монологического высказывания Девушкина?

Эпистолярная форма сама по себе еще не предрешает тип слова. Эта форма в общем допускает широкие словесные возможности, но наиболее благоприятной эпистолярная форма является для слова последней разновидности третьего типа, то есть для отраженного чужого слова. Письму свойственно острое ощущение собеседника, адресата, к которому оно обращено. Письмо, как и реплика диалога, обращено к определенному человеку, учитывает его возможные реакции, его возможный ответ. Этот учет отсутствующего собеседника может быть более или менее интенсивен. У Достоевского он носит чрезвычайно напряженный характер.

В своем первом произведении Достоевский вырабатывает столь характерный для всего его творчества речевой стиль, определяемый напряженным предвосхищением чужого слова. Значение этого стиля в его последующем творчестве громадно: важнейшие исповедальные самовысказывания героев проникнуты напряженнейшим отношением к предвосхищаемому чужому слову о них, чужой реакции на их слово о себе. Не только тон и стиль, но и внутренняя смысловая структура этих высказываний определяются предвосхищением чужого слова: от голядкинских обидчивых оговорок и лазеек до этических и метафизических лазеек Ивана Карамазова. В «Бедных людях» начинает вырабатываться «приниженная» разновидность этого стиля — корчащееся слово с робкой и стыдящейся оглядкой и с приглушенным вызовом.

Эта оглядка проявляется прежде всего в характерном для этого стиля торможении речи и в перебивании ее оговорками.

«Я живу в кухне, или гораздо правильнее будет сказать вот как: тут подле кухни есть одна комната (а у нас, нужно вам заметить, кухня чистая, светлая, очень хорошая), комнатка небольшая, уголок такой скромный... то есть, или еще лучше сказать, кухня большая в три окна, так у меня вдоль поперечной стены перегородка, так что и выходит как бы еще комната, номер сверхштатный; все просторное, удобное, и окно есть, и все, — одним словом, все удобное. Ну, вот это мой уголочек. Ну, так вы и не думайте, маточка, чтобы тут что-нибудь такое иное и таинственный смысл какой был; что вот, дескать, кухня! — то есть я, пожалуй,

и в самой этой комнате за перегородкой живу, но это ничего; я себе ото всех особняком, помаленьку живу, втихомолочку живу. Поставил я у себя кровать, стол, комод, стульев парочку, образ повесил. Правда, есть квартиры и лучше, — может быть, есть и гораздо лучшие, да удобство-то главное; ведь это я все для удобства, и вы не думайте, что для другого чего-нибудь» (I, 82).

Почти после каждого слова Девушкин оглядывается на своего отсутствующего собеседника, боится, чтобы не подумали, что он жалуется, старается заранее разрушить то впечатление, которое произведет его сообщение о том, что он живет в кухне, не хочет огорчить своей собеседницы и т. п. Повторение слов вызывается стремлением усилить их акцент или придать им новый оттенок ввиду возможной реакции собеседника.

В приведенном отрывке отраженным словом является возможное слово адресата — Вареньки Доброселовой. В большинстве же случаев речь Макара Девушкина о себе самом определяется отраженным словом другого «чужого человека». Вот как он определяет этого чужого человека. «Ну, а что вы в чужих-то людях будете делать?» — спрашивает он Вареньку Доброселову. «Ведь вы, верно, еще не знаете, что такое чужой человек?.. Нет, вы меня извольте-ка порасспросить, так я вам скажу, что такое чужой человек. Знаю я его, маточка, хорошо знаю; случалось хлеб его есть. Зол он, Варенька, зол, уж так зол, что сердечка твоего не достанет, так он его истерзает укором, попреком да взглядом дурным» (I, 140).

Бедный человек, но человек «с амбицией», каким является Макар Девушкин, по замыслу Достоевского, постоянно чувствует на себе «дурной взгляд» чужого человека, взгляд или попрекающий, или — что, может быть, еще хуже для него — насмешливый (для героев более гордого типа самый дурной чужой взгляд — сострадательный). Под этим-то чужим взглядом и корчится речь Девушкина. Он, как и герой из подполья, вечно прислушивается к чужим словам о нем. «Он, бедный-то человек, он взыскателен; он и на свет-то божий иначе смотрит, и на каждого прохожего косо глядит, да вокруг себя смущенным взором поводит, да прислушивается к каждому слову, — дескать, не про него ли там что говорят?» (I, 153).

Эта оглядка на социально чужое слово определяет не только стиль и тон речи Макара Девушкина, но и самую манеру мыслить и переживать, видеть и понимать себя и окружающий мирок. Между поверхностнейшими элементами речевой манеры, формой выражения себя и между последними основами мировоззрения в

художественном мире Достоевского всегда глубокая органическая связь. В каждом своем проявлении человек дан весь. Самая же установка человека по отношению к чужому слову и чужому сознанию является, в сущности, основной темой всех произведений Достоевского. Отношение героя к себе самому неразрывно связано с отношением его к другому и с отношением другого к нему. Сознание себя самого все время ощущает себя на фоне сознания о нем другого, «я для себя» на фоне «я для другого». Поэтому слово о себе героя строится под непрерывным воздействием чужого слова о нем.

Эта тема в различных произведениях развивается в различных формах, с различным содержательным наполнением, на различном духовном уровне. В «Бедных людях» самосознание бедного человека раскрывается на фоне социально чужого сознания о нем. Самоутверждение звучит как непрерывная скрытая полемика или скрытый диалог на тему о себе самом с другим, чужим человеком. В первых произведениях Достоевского это имеет еще довольно простое и непосредственное выражение: здесь этот диалог еще не вошел внутрь — так сказать в самые атомы мышления и переживания. Мир героев еще мал, и они еще не идеологи. И самая социальная принужденность делает эту внутреннюю оглядку и полемику прямой и отчетливой без тех сложнейших внутренних лазеек, разрастающихся в целые идеологические построения, какие появляются в позднейшем творчестве Достоевского. Но глубокая диалогичность и полемичность самосознания и самоутверждения уже здесь раскрывается с полной ясностью.

«Отнеслись намеренно в частию разговоре Евстафий Иванович, что наиважнейшая добродетель гражданская — деньги уметь зашибить. Говорили они шуточкой (я знаю, что шуточкой), нравоучение же то, что не нужно быть никому в тягость собою, а я никому не в тягость! У меня кусок хлеба есть свой; правда, простой кусок хлеба, подчас даже черствый; но он есть, трудами добытый, законно и безукоризненно употребляемый. Ну что ж делать! Я ведь и сам знаю, что я немного делаю тем, что переписываю; да все-таки я этим горжусь: я работаю, я пот проливаю. Ну что ж тут в самом деле такого, что переписываю! Что, грех переписывать, что ли?» «Он, дескать, переписывает!» «Эта, дескать, крысачиновник переписывает!» Да что же тут бесчестного такого? <...> Ну, так я и сознаю теперь, что я нужен, что я необходим и что нечего вздором человека с толку сбивать. Ну, пожалуй, пусть крыса, коли сходство нашли! Да крыса-то эта нужна, да крыса-то пользу приносит, да за крысу-то эту держатся, да крысе-то этой

награждение выходит, — вот она крыса какая! Впрочем, довольно об этой материи, родная моя; я ведь и не о том хотел говорить, да так погорячился немного. Все-таки приятно от времени до времени себе справедливость воздать» (I, 125-126).

В еще более резкой полемике раскрывается самосознание Макара Девушкина, когда он узнает себя в гоголевской «Шинели»; он воспринимает ее как чужое слово о себе самом и старается это слово полемически разрушить, как не адекватное ему.

Но присмотримся теперь внимательнее к самому построению этого «слова с оглядкой».

Уже в первом приведенном нами отрывке, где Девушкин оглядывается на Вареньку Доброселову, сообщая ей о своей новой комнате, мы замечаем своеобразные перебои речи, определяющие ее синтаксическое и акцентное построение. В речь как бы вклинивается чужая реплика, которая фактически, правда, отсутствует, но действие которой производит резкое акцентное и синтаксическое перестроение речи. Чужой реплики нет, но на речи лежит ее тень, ее след, и эта тень, этот след реальны. Но иногда чужая реплика, помимо своего воздействия на акцентную и синтаксическую структуру, оставляет в речи Макара Девушкина одно или два своих слова, иногда целое предложение: «Ну, так вы и не думайте, маточка, чтобы тут что-нибудь такое иное и таинственный смысл какой был; что вот, дескать, к у х н я! — то есть я, пожалуй, и в самой этой комнате за перегородкой живу, но это ничего...» (I, 82). Слово «кухня» врывается в речь Девушкина из чужой возможной речи, которую он предвосхищает. Это слово дано с чужим акцентом, который Девушкин полемически несколько утрирует. Акцента этого он не принимает, хотя и не может не признать его силы, и старается обойти его путем всяческих оговорок, частичных уступок и смягчений, искажающих построение его речи. От этого внедрившегося чужого слова как бы разбегаются круги на ровной поверхности речи, бороздя ее. Кроме этого очевидно чужого слова с очевидно чужим акцентом большинство слов в приведенном отрывке берется говорящим как бы сразу с двух точек зрения: как он их сам понимает и хочет, чтобы их понимали, и как их может понять другой. Здесь чужой акцент только намечается, но он уже порождает оговорку или заминку в речи.

Внедрение слов и особенно акцентов из чужой реплики в речь Макара Девушкина в последнем приведенном нами отрывке еще более очевидно и резко. Слово с полемически утрированным чужим акцентом здесь даже прямо заключено в кавычки: «Он, дескать, переписывает!» В предшествующих трех строках слово

«переписываю» повторяется три раза. В каждом из этих трех случаев возможный чужой акцент в слове «переписываю» наличен, но подавляется собственным акцентом Девушкина; однако он все усиливается, пока наконец не прорывается и не принимает форму прямой чужой речи. Здесь, таким образом, как бы дана градация постепенного усиления чужого акцента: «Я ведь и сам знаю, что я немного делаю тем, что переписываю <...> (следует оговорка. — М. Б.). Ну что ж тут в самом деле такого, что переписываю! Что, грех переписывать, что ли? "Он, дескать, переписывает!"» Мы отмечаем знаком ударения чужой акцент и его постепенное усиление, пока наконец он не овладевает полностью словом, уже заключенным в кавычки. Однако в этом последнем, очевидно чужом, слове имеется и голос самого Девушкина, который, как мы сказали, полемически утрирует этот чужой акцент. По мере усиления чужого акцента усиливается и противоположный ему акцент Девушкина.

Мы можем описательно определить все эти разобранные нами явления так: в самосознание героя проникло чужое сознание о нем, в самовысказывание героя брошено чужое слово о нем; чужое сознание и чужое слово вызывает специфические явления, определяющие тематическое развитие самосознания, его изломы, лазейки, протесты, с одной стороны, и речь героя с ее акцентными перебоями, синтаксическими изломами, повторениями, оговорками и растянутостью, с другой стороны.

Мы дадим еще такое образное определение и объяснение тем же явлениям: представим себе, что две реплики напряженнейшего диалога, слово и противослово, вместо того чтобы следовать друг за другом и произноситься двумя разными устами, налегли друг на друга и слились в одно высказывание в одних устах. Эти реплики шли в противоположных направлениях, сталкивались между собой; поэтому их наложение друг на друга и слияние в одно высказывание приводит к напряженнейшему перебою. Столкновение целых реплик — единых в себе и одноакцентных — превращается теперь в новое, получившееся в результате их слияния, высказывании в резкий перебой противоречивых голосов в каждой детали, в каждом атоме этого высказывания. Диалогическое столкновение ушло внутрь, в тончайшие структурные элементы речи (и соответственно — элементы сознания).

Приведенный нами отрывок можно было бы развернуть примерно в такой грубый диалог Макара Девушкина с «чужим человеком»:

Чужой человек. Надо уметь деньгу зашибить. Не нужно быть никому в тягость. А ты другим в тягость.

Макар Деушкин. Я никому не в тягость. У меня кусок хлеба есть свой.

Чужой человек. Да какой кусок хлеба?! Сегодня он есть, а завтра его и нет. Да небось и черствый кусок!

Макар Деушкин. Правда, простой кусок хлеба, подчас даже черствый, но он есть, трудами добытый, законно и безукоризненно употребляемый.

Чужой человек. Да какими трудами-то! Ведь переписываешь только. Ни на что другое ты не способен.

Макар Деушкин. Ну что ж делать! Я ведь и сам знаю, что я немного делаю тем, что переписываю; да все-таки я этим горжусь!

Чужой человек. Есть чем гордиться! Переписыванием-то! Ведь это позорно!

Макар Деушкин. Ну что ж тут в самом деле такого, что переписываю!.. И т. д.

Как бы в результате наложения и слияния реплик этого диалога в одном голосе и получилось приведенное нами самовысказывание Деушкина.

Конечно, этот воображаемый диалог весьма примитивен, как содержательно примитивно еще и сознание Деушкина. Ведь в конце концов это Акакий Акакиевич, освещенный самосознанием, обретший речь и «вырабатывающий слог». Но зато формальная структура самосознания и самовысказывания вследствие этой своей примитивности и грубости чрезвычайно отчетлива и ясна. Поэтому мы и останавливаемся на ней так подробно. Все существенные самовысказывания позднейших героев Достоевского могут быть также развернуты в диалог, ибо все они как бы возникли из двух слившихся реплик, но перебой голосов в них уходит так глубоко, в такие тончайшие элементы мысли и слова, что развернуть их в наглядный и грубый диалог, как мы это сделали сейчас с самовысказыванием Деушкина, конечно, совершенно невозможно.

Разобранные нами явления, производимые чужим словом в сознании и в речи героя, в «Бедных людях» даны в соответствующем стилистическом облачении речи мелкого петербургского чиновника. Разобранные нами структурные особенности «слова с оглядкой», скрыто-полемиического и внутренне диалогического слова преломляются здесь в строго и искусно выдержанной соци-



ально-типической речевой манере Девушкина<sup>1</sup>. Поэтому все эти языковые явления — оговорки, повторения, уменьшительные слова, разнообразие частиц и междометий — в той форме, в какой они даны здесь, — невозможны в устах других героев Достоевского, принадлежащих к иному социальному миру. Те же явления появляются в другом социально-типическом и индивидуально-характерологическом речевом обличье. Но сущность их остается той же: скрещение и пересечение в каждом элементе сознания и слова двух сознаний, двух точек зрения, двух оценок — так сказать внутриаомный перебой голосов.

В той же социально-типической речевой среде, но с иной индивидуально-характерологической манерой построено слово Голядкина. В «Двойнике» разобранная нами особенность сознания и речи достигает крайне резкого и отчетливого выражения, как ни в одном из произведений Достоевского. Заложенные уже в Макаре Девушкине тенденции здесь с исключительною смелостью и последовательностью развиваются до своих смысловых пределов на том же идеологически нарочито примитивном, простом и грубом материале.

Приведем речевой и смысловой строй голядкинского слова в пародийной стилизации самого Достоевского, данной им в письме к брату во время работы над «Двойником». Как во всякой пародийной стилизации, здесь отчетливо и грубо проступают основные особенности и тенденции голядкинского слова.

«Яков Петрович Голядкин выдерживает свой характер вполне. Подлец страшный, приступу нет к нему; никак не хочет вперед итти, претендуя, что еще ведь он не готов, а что он теперь покамест сам по себе, что он ничего, ни в одном глазу, а что, пожалуй, если уж на то пошло, то и он тоже может, почему же и нет, отчего же и нет? Он ведь такой, как и все, он только так себе, а то такой, как и все. Что ему! Подлец, страшный подлец! Раньше половины ноября никак не соглашается окончить карьеру. Он уж теперь объяснился с его превосходительством, и пожалуй (отчего же нет) готов подать в отставку»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Великолепный анализ речи Макара Девушкина, как определенного социального характера, дает В. В. Виноградов в своей книге «О языке художественной литературы». М., Гослитиздат, 1959, стр. 477-492.

<sup>2</sup> Ф. М. Достоевский. Письма, т. I. М.—Л., Госиздат, 1928, стр. 81.

Как мы увидим, в том же пародирующем героя стиле ведется и рассказ в самой повести. Но к рассказу мы обратимся после.

Влияние чужого слова на речь Голядкина совершенно очевидно. Мы сразу чувствуем, что речь эта, как и речь Девушкина, довлеет не себе и не своему предмету. Однако взаимоотношения Голядкина с чужим словом и с чужим сознанием несколько иные, чем у Девушкина. Отсюда и явления, порождаемые в стиле Голядкина чужим словом, иного рода.

Речь Голядкина стремится прежде всего симулировать свою полную независимость от чужого слова: «он сам по себе, он ничего». Это симулирование независимости и равнодушия также приводит его к непрестанным повторениям, оговоркам, растянутости, но здесь они повернуты не вовне, не к другому, а к себе самому: он себя убеждает, себя ободряет и успокаивает и разыгрывает по отношению к себе самому другого человека. Успокоительные диалоги Голядкина с самим собою — распространеннейшее явление в этой повести. Рядом с симуляцией равнодушия идет, однако, другая линия отношений к чужому слову — желание спрятаться от него, не обращать на себя внимания, зарыться в толпу, стать незаметным: «он ведь такой, как и все, он только так себе, а то такой, как и все». Но в этом он убеждает уж не себя, а другого. Наконец, третья линия отношения к чужому слову — уступка, подчинение ему, покорное усвоение его себе, как если бы он и сам так думал, сам искренне соглашался бы с этим: что он, пожалуй, готов, что «если уж на то пошло, то и он тоже может, почему же и нет, отчего же и нет».

Таковы три генеральные линии ориентации Голядкина, они осложняются еще побочными, хотя и довольно важными. Но каждая из этих трех линий уже сама по себе порождает очень сложные явления в голядкинском сознании и в голядкинском слове.

Остановимся прежде всего на симуляции независимости и спокойствия.

Диалогами героя с самим собой, как мы сказали, полны страницы «Двойника». Можно сказать, что вся внутренняя жизнь Голядкина развивается диалогически. Приведем два примера такого диалога:

«Так ли, впрочем, будет все это, — продолжал наш герой, выходя из кареты у подъезда одного пятиэтажного дома на Литейной, возле которого приказал остановить свой экипаж, — так ли будет все это? Прилично ли будет? Кстати ли будет? Впрочем, ведь что же, — продолжал он, подымаясь на лестницу, переводя дух и сдерживая биение сердца, имевшего у него привычку биться

на всех чужих лестницах, — что же? ведь я про свое, и предсудительного здесь ничего не имеется... Скрываться было бы глупо. Я вот таким-то образом и сделаю вид, что я ничего, а что так, мимоездом... Он и увидит, что так тому и следует быть» (I, 215).

Второй пример внутреннего диалога гораздо сложнее и острее. Голядкин ведет его уже после появления двойника, то есть уже после того, как второй голос объективировался для него в его собственном кругозоре.

«Так-то выражался восторг господина Голядкина, а между тем что-то все еще щекотало у него в голове, тоска не тоска, — а порой так сердце насасывало, что господин Голядкин не знал, чем утешить себя. “Впрочем, подождем-ка мы дня, и тогда будем радоваться. А впрочем, ведь что же такое? Ну, рассудим, посмотрим. Ну, давай рассуждать, молодой друг мой, ну, давай рассуждать. Ну, такой же, как и ты, человек, во-первых, совершенно такой же. Ну, да что ж тут такого? Коли такой человек, так мне и плакать? Мне-то что? Я в стороне; свищу себе, да и только! На то пошел, да и только! Пусть его служит! Ну, чудо и странность, там говорят, что сиамские близнецы... Ну, да зачем их, сиамских-то? положим, они близнецы, но ведь и великие люди подчас чудачками смотрели. Даже из истории известно, что знаменитый Суворов пел петухом... Ну, да он там это все из политики; и великие полководцы... да, впрочем, что ж полководцы? А вот я сам по себе, да и только, и знать никого не хочу, и в невинности моей врага презираю. Не интригант, и этим горжусь. Чист, прямодушен, опрятен, приятен, незлобив...”» (I, 268-269).

Прежде всего возникает вопрос о самой функции диалога с самим собой в душевной жизни Голядкина. На этот вопрос вкратце можно ответить так: диалог позволяет заместить своим собственным голосом голос другого человека.

Эта замещающая функция второго голоса Голядкина чувствуется во всем. Не поняв этого, нельзя понять его внутренних диалогов. Голядкин обращается к себе, как к другому, — «мой молодой друг», хвалит себя, как может хвалить только другой, ласкает себя с нежной фамильярностью: «голубчик мой, Яков Петрович, Голядка ты этакой, — фамилия твоя такова!», успокаивает и ободряет себя авторитетным тоном старшего и уверенного человека. Но этот второй голос Голядкина, уверенный и спокойно-самодовольный, никак не может слиться с его первым голосом — неуверенным и робким; диалог никак не может превратиться в цельный и уверенный монолог одного Голядкина. Более того, этот

второй голос настолько не сливается с первым и чувствует себя настолько угрожающе самостоятельным, что в нем сплошь да рядом вместо успокоительных и ободряющих тонов начинают слышаться тона дразнящие, издевательские, предательские. С поразительным тактом и искусством Достоевский заставляет второй голос Голядкина почти нечувствительно и незаметно для читателя переходить из его внутреннего диалога в самый рассказ: он начинает звучать уже как чужой голос рассказчика. Но о рассказе несколько позже.

Второй голос Голядкина должен заместить для него недостающее признание его другим человеком. Голядкин хочет обойтись без этого признания, обойтись, так сказать, с самим собою. Но это «с самим собою» неизбежно принимает форму «мы с тобою, друг Голядкин», то есть принимает форму диалогическую. На самом деле Голядкин живет только в другом, живет своим отражением в другом: «прилично ли будет?», «кстати ли будет?». И решается этот вопрос всегда с возможной, предполагаемой точки зрения другого: Голядкин делает вид, что он ничего, что он так, мимоездом, и другой увидит, «что так тому и следует быть». В реакции другого, в слове другого, в ответе другого все дело. Уверенность второго голоса Голядкина никак не может овладеть им до конца и действительно заменить ему реального другого. В слове другого — главное для него. «Хотя господин Голядкин проговорил все это (о своей независимости. — М. Б.) донельзя отчетливо, ясно, с уверенностью, взвешивая слова и рассчитывая на вернейший эффект, но между тем с беспокойством, с большим беспокойством, с крайним беспокойством смотрел теперь на Крестьяна Ивановича. Теперь он обратился весь в зрение и робко, с досадным, тоскливым нетерпением ожидал ответа Крестьяна Ивановича» (I, 220-221).

Во втором приведенном нами отрывке внутреннего диалога замещающие функции второго голоса совершенно ясны. Но, кроме того, здесь проявляется уже и третий голос, просто чужой, перебивающий второй, только замещающий другого, голос. Поэтому здесь наличны явления, совершенно аналогичные разобранным нами в речи Девушкина: чужие, получужие слова и соответствующие акцентные перебои: «“Ну, чудо и странность, там говорят, что сиамские близнецы... Ну, да зачем их, сиамских-то? положим, они близнецы, но ведь и великие люди подчас чудаками смотрели. Даже из истории известно, что знаменитый Суворов пел петухом... Ну, да он там это все из политики; и великие полководцы... да, впрочем, что ж полководцы?”» (I, 268). Здесь

повсюду, особенно там, где поставлено многоточие, как бы вклиниваются предвосхищаемые чужие реплики. И это место можно было бы развернуть в форме диалога. Но здесь он сложнее. В то время как в речи Девушкина полемизировал с «чужим человеком» один цельный голос, здесь — два голоса: один уверенный, слишком уверенный, другой слишком робкий, во всем уступающий, полностью капитулирующий<sup>1</sup>.

Второй, замещающий другого, голос Голядкина, его первый, прячущийся от чужого слова («я как все», «я ничего»), голос, а затем и сдающийся этому чужому слову («я что же, если так, я готов») и, наконец, вечно звенящий в нем чужой голос находятся в таких сложных взаимоотношениях друг с другом, что дают достаточный материал для целой интриги и позволяют построить всю повесть на них одних. Реальное событие, именно неудачное сватовство к Кларе Олсуфьевне, и все привходящие обстоятельства в повести, собственно, не изображаются: они служат лишь толчком для приведения в движение внутренних голосов, они лишь актуализуют и обостряют тот внутренний конфликт, который является подлинным предметом изображения в повести.

Все действующие лица, кроме Голядкина и его двойника, не принимают никакого реального участия в интриге, которая всецело разворачивается в пределах самосознания Голядкина, они подают лишь сырой материал, как бы подбрасывают топливо, необходимое для напряженной работы этого самосознания. Внешняя, намеренно неясная интрига (все главное произошло до начала повести) служит также твердым, едва прощупываемым каркасом для внутренней интриги Голядкина. Рассказывает же повесть о том, как Голядкин хотел обойтись без чужого сознания, без признанности другим, хотел обойти другого и утвердить себя сам, и что из этого вышло. «Двойника» Достоевский мыслил как «исповедь»<sup>2</sup> (не в личном смысле, конечно), то есть как изображение такого события, которое совершается в пределах самосознания. «Двойник» — первая драматизованная исповедь в творчестве Достоевского.

В основе интриги лежит, таким образом, попытка Голядкина, ввиду полного непризнания его личности другими, заменить себе

<sup>1</sup> Правда, зачатки внутреннего диалога были уже и у Девушкина.

<sup>2</sup> Работая над «Неточкой Незвановой», Достоевский пишет брату: «Но скоро ты прочтешь «Неточку Незванову». Это будет исповедь, как Голядкин, хотя в другом тоне и роде» («Письма», т. I. М.—Л., Госиздат, 1928, стр. 108).

самому другого. Голядкин разыгрывает независимого человека; сознание Голядкина разыгрывает уверенность и самодостаточность. Новое, острое столкновение с другим во время званого вечера, когда Голядкина публично выводят, обостряет раздвоение. Второй голос Голядкина перенапрягает себя в отчаяннейшей симуляции самодостаточности, чтобы спасти лицо Голядкина. Слиться с Голядкиным его второй голос не может; наоборот, все больше и больше звучат в нем предательские тона издевки. Он провоцирует и дразнит Голядкина, он сбрасывает маску. Появляется двойник. Внутренний конфликт драматизируется; начинается интрига Голядкина с двойником.

Двойник говорит словами самого Голядкина, никаких новых слов и тонов он с собой не приносит. Вначале он прикидывается прячущимся Голядкиным и Голядкиным сдающим. Когда Голядкин приводит к себе двойника, этот последний выглядит и ведет себя как первый, неуверенный голос во внутреннем диалоге Голядкина («Кстати ли будет, прилично ли будет» и т. п.): «Гость (двойник. — М. Б.) был в крайнем, по-видимому, замешательстве, очень робел, покорно следил за всеми движениями своего хозяина, ловил его взгляды и по ним, казалось, старался угадать его мысли. Что-то униженное, забитое и запуганное выражалось во всех жестах его, так что он, если позволит сравнение, довольно походил в эту минуту на того человека, который, за неимением своего платья, оделся в чужое: рукава лезут наверх, талия почти на затылке, а он то поминутно оправляет на себе короткий жилетишко, то виляет бочком и сторонится, то норовит куда-нибудь спрятаться, то заглядывает всем в глаза и прислушивается, не говорят ли чего люди о его обстоятельствах, не смеются ли над ним, не стыдятся ли его, — и краснеет человек, и теряется человек, и страдает амбиция...» (I, 270-271).

Это характеристика прячущегося и стушевывающегося Голядкина. И говорит двойник в тонах и в стиле первого голоса Голядкина. Партию же второго — уверенного и ласково-ободряющего — голоса ведет по отношению к двойнику сам Голядкин, на этот раз как бы всецело сливаясь с этим голосом: «... мы с тобой, Яков Петрович, будем жить как рыба с водой, как братья родные; мы, дружище, будем хитрить, заодно хитрить будем; с своей стороны будем интригу вести в пику им... в пику-то им интригу вести. А им-то ты никому не вверяйся. Ведь я тебя знаю, Яков Петрович, и характер твой понимаю; ведь ты как раз все расска-

жешь, душа ты правдивая! Ты, брат, сторонись от них всех» (I, 276)<sup>1</sup>.

Но далее роли меняются: предательский двойник усваивает себе тон второго голоса Голядкина, пародийно утрируя его ласковую фамильярность. Уже при ближайшей встрече в канцелярии двойник берет этот тон и выдерживает его до конца повести, сам иной раз подчеркивая тождество выражений своей речи со словами Голядкина (сказанными им во время их первой беседы). Во время одной из их встреч в канцелярии двойник, фамильярно щелкнув Голядкина, «с самой ядовитой и далеко намекающей улыбкой проговорил ему: "Шалишь, братец Яков Петрович, шалишь! хитрить мы будем с тобой, Яков Петрович, хитрить"» (I, 289). Или несколько далее, перед объяснением их с глазу на глаз в кофейной: «"Дескать, так и так, душа, — проговорил господин Голядкин-младший, слезая с дрожек и бесстыдно потрепав героя нашего по плечу, — дружище ты этакой; для тебя, Яков Петрович, я готов переулочком (как справедливо в оно время вы, Яков Петрович, заметить изволили). Ведь вот плут, право, что захочет, то и делает с человеком!"...» (I, 337).

Это перенесение слов из одних уст в другие, где они, оставаясь содержательно теми же, меняют свой тон и свой последний смысл, — основной прием Достоевского. Он заставляет своих героев узнавать себя, свою идею, свое собственное слово, свою установку, свой жест в другом человеке, в котором все эти проявления меняют свой целостный и конечный смысл, звучат иначе, как пародия или как издевка<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Себе самому Голядкин незадолго до этого говорил: «Натура-то твоя такова! <...> сейчас заиграешь, обрадовался! душа ты правдивая!».

<sup>2</sup> В «Преступлении и наказании» имеется, например, такое буквальное повторение Свидригайловым (частичным двойником Раскольникова) заветнейших слов Раскольникова, сказанных им Соне, повторение с подмигиванием. Приводим это место полностью:

« — Э-эх! человек недоверчивый! — засмеялся Свидригайлов. — Ведь я сказал, что эти деньги у меня лишние. Ну, а просто, по человечеству, не допускаете, что ль? Ведь не "вошь" же была она (он ткнул пальцем в тот угол, где была усопшая), как какая-нибудь старушонка процентщица. Ну, согласитесь, ну "Лужину ли, в самом деле, жить и делать мерзости, или ей умирать?" И не помоги я, так ведь "Полечка, например, туда же, по той дороге пойдет..."»

Он проговорил это с видом какого-то *подмигивающего*, веселого плутовства, не спуская глаз с Раскольникова. Раскольников побледнел и

Почти каждый из главных героев Достоевского, как мы уже говорили в свое время, имеет своего частичного двойника в другом человеке или даже в нескольких других людях (Ставрогин и Иван Карамазов). В последнем же произведении своем Достоевский снова вернулся к приему полного воплощения второго голоса, правда на более глубокой и тонкой основе. По своему внешне формальному замыслу диалог Ивана Карамазова с чертом аналогичен с теми внутренними диалогами, которые ведет Голядкин с самим собою и со своим двойником; при всем несходстве в положении и в идеологическом наполнении здесь решается, в сущности, одна и та же художественная задача.

Так развивается интрига Голядкина с его двойником, развивается как драматизированный кризис его самосознания, как драматизированная исповедь. За пределы самосознания действие не выходит, так как действующими лицами являются лишь обособившиеся элементы этого самосознания. Действуют три голоса, на которые разложились голос и сознание Голядкина: его «я для себя», не могущее обойтись без другого и без его признания, его фиктивное «я для другого» (отражение в другом), то есть второй замещающий голос Голядкина, и, наконец, не признающий его чужой голос, который, однако, вне Голядкина реально не представлен, ибо в произведении нет других равноправных ему героев<sup>1</sup>. Получается своеобразная мистерия или, точнее, моралите, где действуют не целые люди, а борющиеся в них духовные силы, но моралите, лишенное всякого формализма и абстрактной аллегоричности.

Но кто же ведет рассказ в «Двойнике»? Какова постановка рассказчика и каков его голос?

И в рассказе мы не найдем ни одного момента, выходящего за пределы самосознания Голядкина, ни одного слова и ни одного тона, какие уже не входили бы в его внутренний диалог с самим собою или в его диалог с двойником. Рассказчик подхватывает слова и мысли Голядкина, слова второго голоса его, усиливает заложенные в них дразнящие и издевательские тона и в этих тонах изображает каждый поступок, каждый жест, каждое движение Голядкина. Мы уже говорили, что второй голос Голядкина путем незаметных переходов сливается с голосом рассказчика; получается впечатление, что рассказ диалогически обращен к самому Голядкину, звенит в его собственных

---

похолодел, слыша свои собственные выражения, сказанные Соне» (V, 455).

<sup>1</sup> Другие равноправные сознания появляются лишь в романах.



ушах, как дразнящий его голос другого, как голос его двойника, хотя формально рассказ обращен к читателю.

Вот как описывает рассказчик поведение Голядкина в самый роковой момент его похождения, когда он незванный старается пробраться на бал к Олсуфию Ивановичу:

«Обратимся лучше к господину Голядкину, единственному, истинному герою весьма правдивой повести нашей.

Дело в том, что он находится теперь в весьма странном, чтоб не сказать более, положении. Он, господа, тоже здесь, то есть не на бале, но почти что на бале; он, господа, ничего; он хотя и сам по себе, но в эту минуту стоит на дороге не совсем-то прямой; стоит он теперь — даже странно сказать — стоит он теперь в сенях, на черной лестнице квартиры Олсуфья Ивановича. Но это ничего, что он тут стоит; он так себе. Он, господа, стоит в уголку, забившись в местечко хоть не потеплее, но зато потемнее, закрывшись отчасти огромным шкафом и старыми ширмами, между всяким дрязгом, хламом и рухлядью, скрываясь до времени и покамест только наблюдая за ходом общего дела в качестве постороннего зрителя. Он, господа, только наблюдает теперь; он, господа, тоже ведь может войти... почему же не войти? Стоит только шагнуть, и войдет, и весьма ловко войдет» (I, 239-240).

В построении этого рассказа мы наблюдаем перебои двух голосов, такое же слияние двух реплик, какое мы наблюдали еще в высказываниях Макара Деушкина. Но только здесь роли переменялись: здесь как бы реплика чужого человека поглотила в себе реплику героя. Рассказ пестрит словами самого Голядкина: «он ничего», «он сам по себе» и т. д. Но эти слова интонируются рассказчиком с насмешкой, с насмешкой и отчасти с укоризной, обращенной к самому Голядкину, построенной в такой форме, чтобы задевать его за живое и провоцировать. Издевательский рассказ незаметно переходит в речь самого Голядкина. Вопрос «почему же не войти?» принадлежит самому Голядкину, но дан с дразняще-подзадоривающей интонацией рассказчика. Но и эта интонация, в сущности, не чужда сознанию самого Голядкина. Все это может звенеть в его собственной голове, как его второй голос. В сущности, автор в любом месте может поставить кавычки, не изменяя ни тона, ни голоса, ни построения фразы.

Он это и делает несколько дальше:

«Вот он, господа, и выжидает теперь тихомолочки, и выжидает ее ровно два часа с половиною. Отчего ж и не выждать? И сам Виллель выжидал. “Да что тут Виллель! — думал господин Голядкин. — Какой тут Виллель? А вот как бы мне теперь того...

взять да и проникнуть?.. Эх ты, фигурант ты этакой!"...» (I, 241).

Но почему не поставить кавычки двумя предложениями выше, перед словом «отчего ж» или еще раньше, заменив слова «он, господда» на «Голядка ты этакой» или какое-нибудь иное обращение Голядкина к себе самому? Но, конечно, кавычки поставлены не случайно. Они поставлены так, чтобы сделать переход особенно тонким и нечувствительным. Имя Виллеля появляется в последней фразе рассказчика и в первой фразе героя. Кажется, что слова Голядкина непосредственно продолжают рассказ и отвечают ему во внутреннем диалоге: «И сам Виллель выжидал». — «Да что тут Виллель!» Это действительно распахнувшиеся реплики внутреннего диалога Голядкина с самим собой: одна реплика ушла в рассказ, другая осталась за Голядкиным. Произошло явление, обратное тому, какое мы наблюдали раньше: перебойному слиянию двух реплик. Но результат тот же: двуголосое перебойное построение со всеми сопутствующими явлениями. И район действия тот же самый: одно самосознание. Только власть в этом сознании захватило вселившееся в него чужое слово.

Приведем еще один пример с такими же зыбкими границами между рассказом и словом героя. Голядкин решился и пробрался наконец в зал, где происходил бал, и очутился перед Кларой Олсуфьевной: «Без всякого сомнения, глазком не мигнув, он с величайшим бы удовольствием провалился в эту минуту сквозь землю; но, что сделано было, того не воротишь... ведь уж никак не воротишь. Что же было делать? "Не удастся — держись, а удастся — крепись. Господин Голядкин, уж разумеется, был не интригант и лощить паркет сапогами не мастер..." Так уж случилось. К тому же и иезуиты как-то тут подмешались... Но не до них, впрочем, было господину Голядкину!» (I, 242-243).

Это место интересно тем, что здесь собственно грамматически-прямых слов самого Голядкина нет, и поэтому для выделения их кавычками нет основания. Часть рассказа, взятая здесь в кавычки, выделена, по-видимому, по ошибке редактора. Достоевский выделил, вероятно, только поговорку: «Не удастся — держись, а удастся — крепись». Следующая же фраза дана в третьем лице, хотя, разумеется, она принадлежит самому Голядкину. Далее, внутренней речи Голядкина принадлежат и паузы, обозначенные многоточием. Предложения до и после этих многоточий по своим акцентам относятся друг к другу как реплики внутреннего диалога. Две смежные фразы с иезуитами совершенно аналогичны при-

веденным выше фразам о Виллеле, отделенным друг от друга кавычками.

Наконец, еще один отрывок, где, может быть, допущена противоположная ошибка и не поставлены кавычки там, где грамматически их следовало бы поставить. Выгнанный Голядкин бежит в метель домой и встречает прохожего, который потом оказался его двойником: «Не то чтоб он боялся недоброго человека, а так, может быть... "Да и кто его знает, этого запоздалого, — промелькнуло в голове господина Голядкина, — может быть, и он то же самое, может быть, он-то тут и самое главное дело, и не даром идет, а с целью идет, дорогу мою переходит и меня задевает"» (I, 252).

Здесь многоточие служит разделом рассказа и прямой внутренней речи Голядкина, построенной в первом лице («мою дорогу», «меня задевает»). Но они сливаются здесь настолько тесно, что действительно не хочется ставить кавычки. Ведь и прочесть эту фразу нужно одним голосом, правда внутренне диалогизованным. Здесь поразительно удачно дан переход из рассказа в речь героя: мы как бы чувствуем волну одного речевого потока, который без всяких плотин и преград переносит нас из рассказа в душу героя и из нее снова в рассказ; мы чувствуем, что движемся, в сущности, в кругу одного сознания.

Можно было бы привести еще очень много примеров, доказывающих, что рассказ является непосредственным продолжением и развитием второго голоса Голядкина и что он диалогически обращен к герою, но и приведенных нами примеров достаточно. Все произведение построено, таким образом, как сплошной внутренний диалог трех голосов в пределах одного разложившегося сознания. Каждый существенный момент его лежит в точке пересечения этих трех голосов и их резкого мучительного перебоя. Употребляя наш образ, мы можем сказать, что это еще не полифония, но уже и не гомофония. Одно и то же слово, идея, явление проводятся уже по трем голосам и в каждом звучат по-разному. Одна и та же совокупность слов, тонов, внутренних установок проводится через внешнюю речь Голядкина, через речь рассказчика и через речь двойника, причем эти три голоса повернуты лицом друг к другу, говорят не друг о друге, а друг с другом. Три голоса поют одно и то же, но не в унисон, а каждый ведет свою партию.

Но пока эти голоса еще не стали вполне самостоятельными, реальными голосами, тремя полноправными сознаниями. Это произойдет лишь в романах Достоевского. Монологического слова, довольствующего только себе и своему предмету, нет в «Двойнике».

Каждое слово диалогически разложено, в каждом слове перебой голосов, но подлинного диалога неслиянных сознаний, какой появится потом в романах, здесь еще нет. Здесь есть уже зачаток контрапункта: он намечается в самой структуре слова. Те анализы, какие мы давали, как бы уже контрапунктические анализы (говоря образно, конечно). Но эти новые связи еще не вышли за пределы монологического материала.

В ушах Голядкина несмолкаемо звенит провоцирующий и издевающийся голос рассказчика и голос двойника. Рассказчик кричит ему в ухо его собственные слова и мысли, но в ином, безнадежно чужом, безнадежно осуждающем и издевательском тоне. Этот второй голос есть у каждого героя Достоевского, а в последнем его романе, как мы говорили, он снова принимает форму самостоятельного существования. Черт кричит в ухо Ивану Карамазову его же собственные слова, издевательски комментируя его решение признаться на суде и повторяя чужим тоном его заветные мысли. Мы оставляем в стороне самый диалог Ивана с чертом, ибо принципы подлинного диалога займут нас в дальнейшем. Но мы приведем непосредственно следующий за этим диалогом возбужденный рассказ Ивана Алеше. Его структура аналогична разобранной нами структуре «Двойника». Здесь тот же принцип сочетания голосов, хотя, правда, все здесь глубже и сложнее. В этом рассказе Иван свои собственные мысли и решения проводит сразу по двум голосам, передает в двух разных тональностях. В приведенном отрывке мы пропускаем реплики Алеши, ибо его реальный голос еще не укладывается в нашу схему. Нас интересует пока лишь внутриаомный контрапункт голосов, сочетание их лишь в пределах одного разложившегося сознания (то есть микродиалог).

« — Дразнил меня! И знаешь, ловко, ловко: “Совесть! Что совесть? Я сам ее делаю. Зачем же я мучаюсь? По привычке. По всемирной человеческой привычке за семь тысяч лет. Так отвыкнем и будем боги”. Это он говорил, это он говорил <...>

— Да, но он зол. Он надо мной смеялся. Он был дерзок, Алеша, — с содроганием обиды проговорил Иван. — Но он клеветал на меня, он во многом клеветал. Агал мне же на меня же в глаза. “О, ты идешь совершить подвиг добродетели, объявишь, что убил отца, что лакей по твоему наущению убил отца...” <...>

— Это он говорит, он, а он это знает. “Ты идешь совершить подвиг добродетели, а в добродетель-то и не веришь — вот что тебя злит и мучит, вот отчего ты такой мстительный”. Это он мне про меня говорил, а он знает что говорит. <...>

— Нет, он умеет мучить, он жесток, — продолжал, не слушая, Иван. — Я всегда предчувствовал, зачем он приходит. "Пусть, говорит, ты шел из гордости, но ведь все же была и надежда, что уличат Смердякова и сошлют в каторгу, что Митю оправдают, а тебя осудят лишь *нравственно* (слышишь, он тут смеялся!), а другие так и похвалят. Но вот умер Смердяков, повесился — ну и кто ж тебе там на суде теперь-то одному поверит? А ведь ты идешь, идешь, ты все-таки пойдешь, ты решил, что пойдешь. Для чего же ты идешь после этого?" Это страшно, Алеша, я не могу выносить таких вопросов. Кто смеет мне задавать такие вопросы!" (X, 184-185).

Все лазейки мысли Ивана, все его оглядки на чужое слово и на чужое сознание, все его попытки обойти это чужое слово, заместить его в своей душе собственным самоутверждением, все оговорки его совести, создающие перебой в каждой его мысли, в каждом слове и переживании, стягиваются, сгущаются здесь в законченные реплики черта. Между словами Ивана и репликами черта разница не в содержании, а лишь в тоне, лишь в акценте. Но эта перемена акцента меняет весь их последний смысл. Черт как бы переносит в главное предложение то, что у Ивана было лишь в придаточном и произносилось вполголоса и без самостоятельного акцента, а содержание главного делает безакцентным придаточным предложением. Оговорка Ивана к главному мотиву решения у черта превращается в главный мотив, а главный мотив становится лишь оговоркой. В результате получается сочетание голосов глубоко напряженное и до крайности событийное, но в то же время не опирающееся ни на какое содержательно-сюжетное противостояние.

Но, конечно, эта полная диалогизация самосознания Ивана, как и всегда у Достоевского, подготовлена исподволь. Чужое слово постепенно и вкрадчиво проникает в сознание и в речь героя: там в виде паузы, где ей не следует быть в монологически уверенной речи, там в виде чужого акцента, изломавшего фразу, там в виде ненормально повышенного, утрированного или надрывного собственного тона и т. п. От первых слов и всей внутренней установки Ивана в келье Зосимы через беседы его с Алешей, с отцом и, особенно, со Смердяковым до отъезда в Чермашню и, наконец, через три свидания со Смердяковым после убийства тянется этот процесс постепенного диалогического разложения сознания Ивана, процесс более глубокий и идеологически усложненный, чем у Голядкина, но по своей структуре вполне ему аналогичный.

Нашептывание чужим голосом в ухо героя его собственных слов с перемещенным акцентом и результирующее неповторимо своеобразное сочетание разнонаправленных слов и голосов в одном слове, в одной речи, пересечение двух сознаний в одном сознании — в той или иной форме, в той или иной степени, в том или ином идеологическом направлении — есть в каждом произведении Достоевского. Это контрапунктическое сочетание разнонаправленных голосов в пределах одного сознания служит для него и тою основой, той почвой, на которой он вводит и другие реальные голоса. Но к этому мы обратимся позже. Здесь же нам хочется привести одно место из Достоевского, где он с поразительной художественною силою дает музыкальный образ разобранному нами взаимоотношению голосов. Страница из «Подростка», которую мы приводим, тем более интересна, что Достоевский, за исключением этого места, в своих произведениях почти никогда не говорит о музыке.

Тришатов рассказывает подростку о своей любви к музыке и развивает перед ним замысел оперы: «Послушайте, любите вы музыку? Я ужасно люблю. Я вам сыграю что-нибудь, когда к вам приду. Я очень хорошо играю на фортепьяно и очень долго учился. Я серьезно учился. Если б я сочинял оперу, то, знаете, я бы взял сюжет из «Фауста». Я очень люблю эту тему. Я все создаю сцену в соборе, так, в голове только, воображаю. Готический собор, внутренность, хоры, гимны, входит Гретхен, и знаете — хоры средневековые, чтоб так и слышался пятнадцатый век. Гретхен в тоске, сначала речитатив, тихий, но ужасный, мучительный, а хоры гремят мрачно, строго, безучастно:

Dies irae, dies illa!

И вдруг — голос дьявола, песня дьявола. Он невидим, одна лишь песня, рядом с гимнами, вместе с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем совсем другое — как-нибудь так это сделать. Песня длинная, неустанная, это — тенор, непременно тенор. Начинает тихо, нежно: «Помнишь, Гретхен, как ты, еще невинная, еще ребенком, приходила с твоей мамой в этот собор и лепетала молитвы по старой книге?» Но песня все сильнее, все страстнее, стремительнее; ноты выше: в них слезы, тоска, безустанная, безвыходная и, наконец, отчаяние: «Нет прощения, Гретхен, нет здесь тебе прощения!» Гретхен хочет молиться, но из груди ее рвутся лишь крики — знаете, когда судорога от слез в груди, — а песня сатаны все не умолкает, все

глубже вонзается в душу, как острое, все выше — и вдруг обрывается почти криком: “Конец всему, проклята!” Грегген падает на колена, сжимает перед собой руки — и вот тут ее молитва, что-нибудь очень краткое, полуречитатив, но наивное, безо всякой отделки, что-нибудь в высшей степени средневековое, четыре стиха, всего только четыре стиха — у Страделлы есть несколько таких нот — и с последней нотой обморок! Смятение. Ее поднимают, несут — и тут вдруг громовый хор. Это — как бы удар голосов, хор вдохновенный, победоносный, подавляющий, что-нибудь вроде нашего Дори-но-си-ма чин-ми — так, чтобы все потряслось на основаниях, и все переходит в восторженный, ликующий всеобщий возглас: “Hossanna!” — Как бы крик всей вселенной, а ее несут, несут, и вот тут опустить занавес!» (VIII, 482-483).

Часть этого музыкального замысла, но в форме литературных произведений, бесспорно, осуществлял Достоевский, и осуществлял неоднократно на разнообразном материале<sup>1</sup>.

Однако вернемся к Голядкину, с ним мы еще не покончили; точнее, не покончили еще со словом рассказчика. С совершенно другой точки зрения — именно с точки зрения лингвистической стилистики — аналогичное нашему определению рассказа в «Двойнике» дает В. Виноградов в статье «Стиль петербургской поэмы “Двойник”»<sup>2</sup>.

Вот основное утверждение В. Виноградова:

---

<sup>1</sup> В романе Томаса Манна «Доктор Фаустус» очень многое навеяно Достоевским, притом именно полифонизмом Достоевского. Приведу отрывок из описания одного из произведений композитора Адриана Леверкюна, очень близкого к «музыкальной идее» Тришатов: «Адриан Леверкюн всегда велик в искусстве делать одинаковое неодинаковым... Так и здесь, — но нигде это его искусство не было таким глубоким, таким таинственным и великим. Всякое слово, содержащее идею «перехода», превращения в мистическом смысле, стало быть, пресуществления, — трансформация, трансфигурация, — вполне здесь уместно. Правда, предшествующие кошмары полностью перекомпонованы в этом необычайном детском хоре, в нем совершенно другая инструментовка, другие ритмы, но в пронзительно-звонкой ангельской музыке сфер нет ни одной ноты, которая, в строгом соответствии, не встретила бы в хохоте ада» (Томас Манн. Доктор Фаустус. М., Издательство иностранной литературы, 1959, стр. 440-441).

<sup>2</sup> Впервые на эту отмеченную нами особенность рассказа «Двойника» указал Белинский, но объяснения ей не дал.

«Внесением “словечек” и выражений голядкинской речи в повествовательный сказ достигается тот эффект, что время от времени за маской рассказчика начинает представляться скрытым сам Голядкин, повествующий о своих приключениях. В “Двойнике” сближение разговорной речи г. Голядкина с повествовательным сказом бытописателя увеличивается еще оттого, что в косвенной речи голядкинский стиль остается без изменения, падая, таким образом, на ответственность автора. А так как Голядкин говорит одно и то же не только языком своим, но и взглядом, видом, жестами и движениями, то вполне понятно, что почти все описания (многозначительно указывающие на “всегдашнее обыкновение” г. Голядкина) пеэстрят не отмечаемыми цитатами из его речей».

Приведа ряд примеров совпадения речи рассказчика с речью Голядкина, В. Виноградов продолжает:

«Количество выписок можно бы значительно умножить, но и сделанные, представляя собою комбинацию самоопределений господина Голядкина с мелкими словесными штрихами стороннего наблюдателя, достаточно ярко подчеркивают мысль, что “петербургская поэма”, по крайней мере во многих частях, выливается в форму рассказа о Голядкине его “двойника”, то есть “человека с его языком и понятиями”. В применении этого новаторского приема и крылась причина неуспеха “Двойника”»<sup>1</sup>.

Весь произведенный В. Виноградовым анализ тонок и оснований, и выводы его верны, но он остается, конечно, в пределах принятого им метода, а в эти-то пределы как раз и не вмещается самое главное и существенное.

В. Виноградов, как нам кажется, не мог усмотреть действительного своеобразия синтаксиса «Двойника», ибо синтаксический строй здесь определяется не сказом самим по себе и не чиновническим разговорным диалектом или канцелярской фразеологией официального характера, а прежде всего столкновением и перебоем разных акцентов в пределах одного синтаксического целого, то есть именно тем, что это целое, будучи одним, вмещает в себя акценты двух голосов. Не понята и не указана, далее, диалогическая обращенность рассказа к Голядкину, проявляющаяся в очень ярких внешних признаках, например в том, что первая фраза речи Голядкина сплошь да рядом является очевидной репликой на предшествующую ей фразу рассказа. Не

---

<sup>1</sup> См. «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. I, под ред. А. С. Долинина. М.—Л., изд-во «Мысль», 1922, стр. 241, 242.



понята, наконец, основная связь рассказа с внутренним диалогом Голядкина: ведь рассказ вовсе не воспроизводит речь Голядкина вообще, а непосредственно продолжает лишь речь его второго голоса.

Вообще, оставаясь в пределах лингвистической стилистики, к собственному художественному заданию стиля подойти нельзя. Ни одно формально-лингвистическое определение слова не покроет его художественных функций в произведении. Подлинные стилеобразующие факторы остаются вне кругозора лингвистической стилистики.

В стиле рассказа в «Двойнике» есть еще одна очень существенная черта, также верно отмеченная В. Виноградовым, но не объясненная им. «В повествовательном сказе, — говорит он, — преобладают моторные образы, и основной стилистический прием его — регистрация движений независимо от их повторяемости»<sup>1</sup>.

Действительно, рассказ с утомительнейшей точностью регистрирует все мельчайшие движения героя, не скупясь на бесконечные повторения. Рассказчик словно прикован к своему герою, не может отойти от него на должную дистанцию, чтобы дать резюмирующий и цельный образ его поступков и действий. Такой обобщающий образ лежал бы уже вне кругозора самого героя, и вообще такой образ предполагает какую-то устойчивую позицию ввне. Этой позиции нет у рассказчика, у него нет необходимой перспективы для художественно завершающего охвата образа героя и его поступков в целом<sup>2</sup>.

Эта особенность рассказа в «Двойнике» с известными видоизменениями сохраняется и на протяжении всего последующего творчества Достоевского. Рассказ Достоевского всегда рассказ без перспективы. Употребляя искусствоведческий термин, мы можем сказать, что у Достоевского нет «далевого образа» героя и события. Рассказчик находится в непосредственной близости к герою и к совершающемуся событию, и с этой максимально приближенной, бесперспективной точки зрения он и строит изображение их. Правда, хроникеры Достоевского пишут свои записки уже после окончания всех событий и будто бы с известной временной перспективой. Рассказчик «Бесов», например, очень часто говорит: «теперь, когда все это уже кончилось», «теперь, когда

<sup>1</sup> «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. I, под ред. А. С. Долинина. М.—Л., изд-во «Мысль», 1922, стр. 248.

<sup>2</sup> Этой перспективы нет даже для обобщающего «авторского» построения косвенной речи героя.

мы вспоминаем все это» и т. п., но на самом деле рассказ свой он строит без всякой сколько-нибудь существенной перспективы.

Однако, в отличие от рассказа в «Двойнике», поздние рассказы Достоевского вовсе не регистрируют мельчайших движений героя, нисколько не растянуты и совершенно лишены всяких повторений. Рассказ Достоевского позднего периода краток, сух и даже несколько абстрактен (особенно там, где он дает осведомление о предшествовавших событиях). Но эта краткость и сухость рассказа, «иногда до Жиль-Блаза», определяется не перспективой, а, наоборот, отсутствием перспективы. Такая нарочитая бесперспективность предопределяется всем замыслом Достоевского, ибо, как мы знаем, твердый, заверченный образ героя и события заранее исключен из этого замысла.

Но вернемся еще раз к рассказу в «Двойнике». Рядом с уже объясненным нами отношением его к речи героя мы замечаем в нем и иную пародийную направленность. В рассказе «Двойника», как и в письмах Девушкина, наличны элементы литературной пародии.

Уже в «Бедных людях» автор пользовался голосом своего героя для преломления в нем пародийных замыслов. Этого он достигал различными путями: пародии или просто вводились в письма Девушкина с сюжетной мотивировкой (отрывки из сочинений Ротозяева: пародии на великосветский роман, на исторический роман того времени и, наконец, на натуральную школу), или пародийные штрихи давались в самом построении повести (например, «Тереза и Фальдони»). Наконец, в повесть введена прямо преломленная в голосе героя полемика с Гоголем, полемика, пародийно окрашенная (чтение «Шинели» и возмущенная реакция на нее Девушкина. В последующем эпизоде с генералом, помогающим герою, дано скрытое противопоставление эпизоду со «значительным лицом» в «Шинели» Гоголя)<sup>1</sup>.

В «Двойнике» в голосе рассказчика преломлена пародийная стилизация «высокого стиля» из «Мертвых душ»; и вообще по всему «Двойнику» рассеяны пародийные и полупародийные реминисценции различных произведений Гоголя. Должно отметить, что эти пародийные тона рассказа непосредственно сплетаются с предразнаванием Голядкина.

---

<sup>1</sup> О литературных пародиях и о литературной полемике в «Бедных людях» очень ценные историко-литературные указания даны в статье В. Виноградова в сборнике «Творческий путь Достоевского» под ред. Н. А. Бродского. Л., «Сеятель», 1924.

Введение пародийного и полемического элемента в рассказ делает его более многоголосьим, перебойным, не довольным себе и своему предмету. С другой стороны, литературная пародия усиливает элемент литературной условности в слове рассказчика, что еще более лишает его самостоятельности и завершающей силы по отношению к герою. И в последующем творчестве элемент литературной условности и обнажение его в той или иной форме всегда служили большему усилению прямой полноточности и самостоятельности позиции героя. В этом смысле литературная условность не только не понижала, по замыслу Достоевского, содержательной значительности и идейности его романа, но, наоборот, должна была повышать ее (как, впрочем, и у Жан-Поля и даже у Стерна). Разрушение обычной монологической установки в творчестве Достоевского приводило его к тому, что одни элементы этой обычной монологической установки он вовсе исключал из своего построения, другие тщательно нейтрализовал. Одним из средств этой нейтрализации и служила литературная условность, то есть введение в рассказ или в принципы построения условного слова: стилизованного или пародийного<sup>1</sup>.

Что касается диалогической обращенности рассказа к герою, то в последующем творчестве Достоевского эта особенность, конечно, осталась, но видоизменилась, усложнилась и углубилась. Уже не каждое слово рассказчика обращено здесь к герою, а рассказ в его целом, самая установка рассказа. Речь же внутри рассказа в большинстве случаев суха и тускла: «протокольный стиль» — ее лучшее определение. Но протокол-то в целом в своей основной функции — изобличающий и провоцирующий протокол, обращенный к герою, говорящий как бы ему, а не о нем, но только всей своей массой, а не отдельными элементами ее. Правда, и в позднейшем творчестве отдельные герои освещались в непосредственно пародирующем и дразнящем их стиле, звучащем как утрированная реплика их внутреннего диалога. Так, например, построен рассказ в «Бесах» в отношении к Степану Трофимовичу, но только в отношении к нему. Отдельные нотки такого дразнящего стиля рассеяны и в других романах. Есть они и в «Братьях Карамазовых». Но в общем они значительно ослаблены. Основная тенденция Достоевского в поздний период его творчества: сделать стиль и тон сухим и точным, нейтрализовать его. Но всюду, где преобладающий протоколно-сухой, нейтрализованный

---

<sup>1</sup> Все эти стилистические особенности связаны также с карнавальной традицией и с редуцированным амбивалентным смехом.

рассказ сменяется резко акцентированными ценностно окрашенными тонами, эти тона во всяком случае диалогически обращены к герою и родились из реплики его возможного внутреннего диалога с самим собой.

\*

От «Двойника» мы сразу переходим к «Запискам из подполья», минуя весь ряд предшествующих им произведений.

«Записки из подполья» — исповедальная *Icherzählung*. Первоначально это произведение должно было быть озаглавлено «Исповедь»<sup>1</sup>. Это действительно подлинная исповедь. Конечно, «исповедь» мы здесь понимаем не в личном смысле. Замысел автора здесь преломлен, как и во всякой *Icherzählung*; это не личный документ, а художественное произведение.

В исповеди «человека из подполья» нас прежде всего поражает крайняя и острая внутренняя диалогизация: в ней буквально нет ни одного монологически твердого, неразложенного слова. Уже с первой фразы речь героя начинает корчиться, ломаться под влиянием предвосхищаемого чужого слова, с которым он с первого же шага вступает в напряженнейшую внутреннюю полемику.

«Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек». Так начинается исповедь. Знаменательно многоточие и резкая перемена тона после него. Герой начал с несколько жалобного тона «я человек больной», но тотчас же обозлился за этот тон: точно он жалуется и нуждается в сострадании, ищет этого сострадания у другого, нуждается в другом! Здесь и происходит резкий диалогический поворот, типичный акцентный излом, характерный для всего стиля «Записок»: герой как бы хочет сказать: вы, может быть, вообразили по первому слову, что я ищу вашего сострадания, так вот вам: я злой человек. Непривлекательный я человек!

Характерно нарастание отрицательного тона (назло другому) под влиянием предвосхищенной чужой реакции. Подобные изломы всегда приводят к нагромождению все усиливающихся бранных или — во всяком случае — не угодных другому слов, например:

«Дальше сорока лет жить неприлично, пошло, безнравственно! Кто живет дольше сорока лет, — отвечайте искренно, честно? Я

---

<sup>1</sup> С таким заглавием «Записки из подполья» были первоначально анонсированы Достоевским во «Времени».

вам скажу, кто живет: дураки и негодяи живут. Я всем старцам это в глаза скажу, всем этим почтенным старцам, всем этим сребровласым и благоухающим старцам! Всему свету в глаза скажу! Я имею право так говорить, потому что сам до шестидесяти лет доживу. До семидесяти лет проживу! До восьмидесяти лет проживу!.. Пойдите! дайте дух перевести...» (IV, 135).

В первых словах исповеди внутренняя полемика с другим скрыта. Но чужое слово присутствует незримо, изнутри определяя стиль речи. Однако уже в середине первого абзаца полемика прорывается в открытую: предвосхищаемая чужая реплика внедряется в рассказ, правда пока еще в ослабленной форме. «Нет-с, я не хочу лечиться со злости. Вот вы этого, наверно, не изволите понимать. Ну-с, а я понимаю».

В конце третьего абзаца налично уже очень характерное предвосхищение чужой реакции: «Уж не кажется ли вам, господа, что я теперь в чем-то перед вами раскаиваюсь, что я в чем-то у вас прощенья прошу?.. Я уверен, что вам это кажется... А впрочем, уверяю вас, что мне все равно, если и кажется...»

В конце следующего абзаца находится уже приведенный нами полемический выпад против «почтенных старцев». Следующий за ним абзац прямо начинается с предвосхищения реплики на предыдущий абзац: «Наверно, вы думаете, господа, что я вас смешить хочу? Ошиблись и в этом. Я вовсе не такой развеселый человек, как вам кажется или как вам, может быть, кажется; впрочем, если вы, раздраженные всей этой болтовней (а я уже чувствую, что вы раздражены), вздумаете спросить меня: кто ж я таков именно? — то я вам отвечу: я один коллежский ассессор».

Следующий абзац опять кончается предвосхищенной репликой: «Бьюсь об заклад, вы думаете, что я пишу все это из форсу, чтоб поострить насчет деятелей, да еще из форсу дурного тона гремлю саблей, как мой офицер».

В дальнейшем подобные концовки абзацев становятся реже, но все же все основные смысловые разделы повести заостряются к концу открытым предвосхищением чужой реплики.

Таким образом, весь стиль повести находится под сильнейшим, всеопределяющим влиянием чужого слова, которое или действует на речь скрыто изнутри, как в начале повести, или, как предвосхищенная реплика другого, прямо внедряется в ее ткань, как в приведенных нами концовках. В повести нет ни одного слова, довлеющего себе и своему предмету, то есть ни одного монологического слова. Мы увидим, что это напряженное отношение к чужому сознанию у «человека из подполья» осложняется не менее

напряженным диалогическим отношением к себе самому. Но сначала дадим краткий структурный анализ предвосхищения чужих реплик.

Это предвосхищение обладает своеобразною структурною особенностью: оно стремится к дурной бесконечности. Тенденция этих предвосхищений сводится к тому, чтобы непременно сохранить за собой последнее слово. Это последнее слово должно выражать полную независимость героя от чужого взгляда и слова, совершенное равнодушие его к чужому мнению и чужой оценке. Больше всего он боится, чтобы не подумали, что он раскаивается перед другим, что он просит прощения у другого, что он смиряется перед его суждением и оценкой, что его самоутверждение нуждается в утверждении и признании другим. В этом направлении он и предвосхищает чужую реплику. Но именно этим предвосхищением чужой реплики и ответом на нее он снова показывает другому (и себе самому) свою зависимость от него. Он боится, как бы другой не подумал, что он боится его мнения. Но этой боязнью он как раз и показывает свою зависимость от чужого сознания, свою неспособность успокоиться на собственном самоопределении. Своим опровержением он как раз подтверждает то, что хотел опровергнуть, и сам это знает. Отсюда тот безвыходный круг, в который попадает самосознание и слово героя: «Уж не кажется ли вам, господа, что я теперь в чем-то перед вами раскаиваюсь <...> ?.. Я уверен, что вам это кажется... А впрочем, уверяю вас, что мне все равно, если и кажется...»

Во время кутежа, обиженный своими товарищами, «человек из подполья» хочет показать, что не обращает на них никакого внимания: «Я презрительно улыбался и ходил по другую сторону комнаты, прямо против дивана, вдоль стены, от стола до печки и обратно. Всеми силами я хотел показать, что могу и без них обойтись; а между тем нарочно стучал сапогами, становясь на каблуки. Но все было напрасно. Они-то и не обращали внимания» (IV, 199).

При этом герой из подполья отлично все это сознает сам и отлично понимает безысходность того круга, по которому движется его отношение к другому. Благодаря такому отношению к чужому сознанию получается своеобразное *perpetuum mobile* его внутренней полемики с другим и с самим собою, бесконечный диалог, где одна реплика порождает другую, другая третью и так до бесконечности, и все это без всякого продвижения вперед.

Вот пример такого безысходного *perpetuum mobile* диалогизованного самосознания:

«Вы скажете, что пошло и подло выводить все это (мечты героя. — М. Б.) теперь на рынок, после стольких упоений и слез, в которых я сам признался. Отчего же подло-с? Неужели вы думаете, что я стыжусь всего этого и что все это было глупее хотя чего бы то ни было в вашей, господа, жизни? И к тому же поверьте, что у меня кой-что было вовсе недурно составлено... Не все же происходило на озере Комо. А, впрочем, вы правы; действительно и пошло и подло. А подлее всего то, что я теперь начал перед вами оправдываться. А еще подлее то, что я делаю теперь это замечание. Да довольно, впрочем, а то ведь никогда и не кончишь: все будет одно другого подлее...» (IV, 181).

Перед нами пример дурной бесконечности диалога, который не может ни кончиться, ни завершиться. Формальное значение таких безысходных диалогических противостояний в творчестве Достоевского очень велико. Но в последующих произведениях это противостояние нигде не дано в такой обнаженной и абстрактно-отчетливой, можно прямо сказать — математической форме<sup>1</sup>.

Вследствие такого отношения «человека из подполья» к чужому сознанию и его слову — исключительной зависимости от него и вместе с тем крайней враждебности к нему и неприятия его суда — рассказ его приобретает одну в высшей степени существенную художественную особенность. Это — нарочитое и подчиненное особой художественной логике неблагообразие его стиля. Его слово не красуется и не может красоваться, ибо не перед кем ему красоваться. Ведь оно не довлеет наивно себе самому и своему предмету. Оно обращено к другому и к самому говорящему (во внутреннем диалоге с самим собой). И в том и в другом направлении оно менее всего хочет красоваться и быть «художественным» в обычном смысле этого слова. В отношении к другому оно стремится быть нарочито неизящным, быть «назло» ему и его вкусам во всех отношениях. Но и по отношению к самому говорящему оно занимает ту же позицию, ибо отношение к себе неразрывно сплетено с отношением к другому. Поэтому слово подчеркнуто цинично, рассчитанно цинично, хотя и с надрывом. Оно стремится к юродству, юродство же есть своего рода форма, своего рода эстетизм, но как бы с обратным знаком.

Вследствие этого прозаизм в изображении своей внутренней жизни достигает крайних пределов. По своему материалу, по своей теме первая часть «Записок из подполья» лирична. С точки

---

<sup>1</sup> Это объясняется жанровыми особенностями «Записок из подполья» как «Менипповой сатиры».

зрения формальной это такая же прозаическая лирика душевных и духовных исканий и душевной невоплощенности, как, например, «Призраки» или «Довольно» Тургенева, как всякая лирическая страница исповедальной *Icherzählung*, как страница из «Вертера». Но это своеобразная лирика, аналогичная лирическому выражению зубной боли.

О таком выражении зубной боли, выражении с внутренне полемической установкой на слушателя и самого страдающего, говорит сам герой из подполья, и говорит, конечно, не случайно. Он предлагает прислушаться к стонам «образованного человека XIX столетия», страдающего зубной болью, на второй или на третий день болезни. Он старается раскрыть своеобразное сладострастие в циническом выражении этой боли, выражении перед «публикой».

«Стоны его становятся какие-то скверные, пакостно-злые и продолжают по целым дням и ночам. И ведь знает сам, что никакой себе пользы не принесет стопами; лучше всех знает, что он только напрасно себя и других надрыгает и раздражает; знает, что даже и публика, перед которой он старается, и все семейство его уже прислушались к нему с омерзением, не верят ему ни на грош и понимают про себя, что он мог бы иначе, проще стонать, без рулад и без вывертов, а что он только так со злости, с ехидства балуется. Ну так вот в этих-то всех сознаниях и позорах и заключается сладострастие. “Дескать, я вас беспокою, сердце вам надрываю, всем в доме спать не даю. Так вот не спите же, почувствуйте же и вы каждую минуту, что у меня зубы болят. Я для вас уж теперь не герой, каким прежде хотел казаться, а просто гаденький человек, шенапан. Ну так пусть же! Я очень рад, что вы меня раскусили. Вам скверно слушать мои подленькие стоны? Ну так пусть скверно; вот я вам сейчас еще скверней руладу сделаю...”» (IV, 144).

Конечно, подобное сравнение построения исповеди «человека из подполья» с выражением зубной боли само лежит в пародийно-утрирующем плане и в этом смысле цинично. Но установка по отношению к слушателю и к самому себе в этом выражении зубной боли «в руладах и вывертах» все же очень верно отражает установку самого слова в исповеди, хотя, повторяем, отражает не объективно, а в дразнящем пародийно-утрирующем стиле, как рассказ «Двойника» отражал внутреннюю речь Голядкина.

Разрушение своего образа в другом, загрязнение его в другом, как последняя отчаянная попытка освободиться от власти над собой чужого сознания и пробиться к себе самому для себя самого,



— такова действительно установка всей исповеди «человека из подполья». Поэтому он и делает свое слово о себе нарочито безобразным. Он хочет убить в себе всякое желание казаться героем в чужих глазах (и в своих собственных): «Я для вас уж теперь не герой, каким прежде хотел казаться, а просто гаденький человек, шенпан».

Для этого необходимо вытравить из своего слова все эпические и лирические тона, «геронизующие» тона, сделать его цинически объективным. Трезво-объективное определение себя без утрировки и издевки для героя из подполья невозможно, ибо такое трезво-прозаическое определение предполагало бы слово без оглядки и слово без лазейки; но ни того, ни другого нет на его словесной палитре. Правда, он все время старается пробиться к такому слову, пробиться к духовной трезвости, но путь к ней лежит для него через цинизм и юродство. Он и не освободился от власти чужого сознания и не признал над собой этой власти<sup>1</sup>, пока он только борется с ней, озлобленно полемизирует, не в силах принять ее, но и не в силах отвергнуть. В стремлении растоптать свой образ и свое слово в другом и для другого звучит не только желание трезвого самоопределения, но и желание насолить другому; это и заставляет его пересаливать свою трезвость, издевательски утрируя ее до цинизма и юродства: «Вам скверно слушать мои подленькие стоны? Ну так пусть скверно; вот я вам сейчас еще скверней руладу сделаю...».

Но слово о себе героя из подполья — не только слово с оглядкой, но, как мы сказали, и слово с лазейкой. Влияние лазейки на стиль его исповеди настолько велико, что этот стиль нельзя понять, не учтя ее формального действия. Слово с лазейкой вообще имеет громадное значение в творчестве Достоевского, особенно в его позднем творчестве. Здесь мы уже переходим к другому моменту построения «Записок из подполья»: к отношению героя к себе самому, к его внутреннему диалогу с самим собой, который на протяжении всего произведения сплетается и сочетается с его диалогом с другим.

Что же такое лазейка сознания и слова?

Лазейка — это оставление за собой возможности изменить последний, окончательный смысл своего слова. Если слово оставляет такую лазейку, то это неизбежно должно отразиться на его структуре. Этот возможный иной смысл, то есть оставленная ла-

---

<sup>1</sup> Такое признание, по Достоевскому, также успокоило бы его слово и очистило бы его.

зейка, как тень, сопровождает слово. По своему смыслу слово с лазейкой должно быть последним словом и выдает себя за такое, но на самом деле оно является лишь предпоследним словом и ставит после себя лишь условную, не окончательную точку.

Например, исповедальное самоопределение с лазейкой (самая распространенная форма у Достоевского) по своему смыслу является последним словом о себе, окончательным определением себя, но на самом деле оно внутренне рассчитывает на ответную противоположную оценку себя другим. Кающийся и осуждающий себя на самом деле хочет только провоцировать похвалу и приятие другого. Осуждая себя, он хочет и требует, чтобы другой оспаривал его самоопределение, и оставляет лазейку на тот случай, если другой вдруг действительно согласится с ним, с его самоосуждением, и не использует своей привилегии другого.

Вот как передает свои «литературные» мечты герой из подполья.

«Я, например, над всеми торжествую; все, разумеется, во прахе и принуждены добровольно признать все мои совершенства, а я всех их прощаю. Я влюбляюсь, будучи знаменитым поэтом и камергером; получаю несметные миллионы и тотчас же жертвую их на род человеческий и тут же исповедываюсь перед всем народом в моих позорах, которые, разумеется, не просто позоры, а заключают в себе чрезвычайно много «прекрасного и высокого», чего-то манфредовского. Все плачут и целуют меня (иначе что же бы они были за болваны), а я иду босой и голодный проповедовать новые идеи и разбиваю ретроградов под Аустерлицем» (IV, 181).

Здесь он иронически рассказывает про свои мечты о подвигах с лазейкой и об исповеди с лазейкой. Он пародийно освещает эти мечты. Но следующими своими словами он выдает, что и это его покаянное признание о мечтах — тоже с лазейкой и что он сам готов найти в этих мечтах и в самом признании о них кое-что, если не манфредовское, то все же из области «прекрасного и высокого», если другой вздумает согласиться с ним, что они действительно только подлы и пошлы: «Вы скажете, что пошло и подло выводить все это теперь на рынок, после стольких упоений и слез, в которых я сам признался. Отчего же подло-с? Неужели вы думаете, что я стыжусь всего этого и что все это было глупее хотя чего бы то ни было в вашей, господа, жизни? И к тому же поверьте, что у меня кой-что было вовсе недурно составлено...»

Это уже приводившееся нами место уходит в дурную бесконечность самосознания с оглядкой.

Лазейка создает особый тип фиктивного последнего слова о себе с незакрытым тоном, навязчиво заглядывающего в чужие глаза и требующего от другого искреннего опровержения. Мы увидим, что особо резкое выражение слово с лазейкой получило в исповеди Ипполита, но оно, в сущности, в той или иной степени присуще всем исповедальным самовысказываниям героев Достоевского<sup>1</sup>. Лазейка делает зыбкими все самоопределения героев, слово в них не затвердевает в своем смысле и в каждый миг, как хамелеон, готово изменить свой тон и свой последний смысл.

Лазейка делает двусмысленным и неуловимым героя и для самого себя. Чтобы пробиться к себе самому, он должен проделать огромный путь. Лазейка глубоко искажает его отношение к себе. Герой не знает, чье мнение, чье утверждение в конце концов его окончательное суждение: его ли собственное, покаянное и осуждающее, или, наоборот, желаемое и вынуждаемое им мнение другого, приемлющее и оправдывающее его. Почти на одном этом мотиве построен, например, весь образ Настасьи Филипповны. Считая себя виновной, падшей, она в то же время считает, что другой, как другой, должен ее оправдывать и не может считать ее виновной. Она искренне спорит с оправдывающим ее во всем Мышкиным, но так же искренне ненавидит и не принимает всех тех, кто согласен с ее самоосуждением и считает ее падшей. В конце концов Настасья Филипповна не знает и своего собственного слова о себе: считает ли она действительно сама себя падшей или, напротив, оправдывает себя? Самоосуждение и самооправдание, распределенные между двумя голосами — я осуждаю себя, другой оправдывает меня, — но предвосхищенные одним голосом, создают в нем перебой и внутреннюю двойственность. Предвосхищаемое и требуемое оправдание другим сливается с самоосуждением, и в голосе начинают звучать оба тона сразу с резкими перебоями и с внезапными переходами. Таков голос Настасьи Филипповны, таков стиль ее слова. Вся ее внутренняя жизнь (как увидим, так же и жизнь внешняя) сводится к исканию себя и своего нерасколотого голоса за этими двумя вселившимися в нее голосами.

«Человек из подполья» ведет такой же безысходный диалог с самим собой, какой он ведет и с другим. Он не может до конца слиться с самим собою в единый монологический голос, всецело

---

<sup>1</sup> Исключения будут указаны ниже.

оставив чужой голос вне себя (каков бы он ни был, без лазейки), ибо, как и у Голядкина, его голос должен также нести функцию замещения другого. Договориться с собой он не может, но и кончить говорить с собою тоже не может. Стиль его слова о себе органически чужд точке, чужд завершению, как в отдельных моментах, так и в целом. Это стиль внутренне бесконечной речи, которая может быть, правда, механически оборвана, но не может быть органически закончена.

Но именно поэтому так органически и так адекватно герою заканчивает свое произведение Достоевский, заканчивает именно тем, что выдвигает заложенную в записках своего героя тенденцию к внутренней бесконечности. «Но довольно; не хочу я больше писать “из Подполья”...

Впрочем, здесь еще не кончаются “записки” этого парадоксалиста. Он не выдержал и продолжал далее. Но нам тоже кажется, что здесь можно и остановиться» (IV, 244).

В заключение отметим еще две особенности «человека из подполья». Не только слово, но и лицо у него с оглядкой и с лазейкой и со всеми проистекающими отсюда явлениями. Интерференция, перебой голосов, как бы проникает в его тело, лишая его самодовления и односмысленности. «Человек из подполья» ненавидит свое лицо, ибо и в нем чувствует власть другого над собою, власть его оценок и его мнений. Он сам глядит на свое лицо чужими глазами, глазами другого. И этот чужой взгляд перебойно сливается с его собственным взглядом и создает в нем своеобразную ненависть к своему лицу:

«Я, например, ненавидел свое лицо, находил, что оно гнусно, и даже подозревал, что в нем есть какое-то подлое выражение, и потому каждый раз, являясь в должность, мучительно старался держать себя как можно независимее, чтоб не заподозрили меня в подлости, а лицом выражать как можно более благородства. “Пусть уж будет и не красивое лицо, — думал я, — но зато пусть будет оно благородное, выразительное и, главное, чрезвычайно умное”. Но я наверно и страдальчески знал, что всех этих совершенств мне никогда моим лицом не выразить. Но, что всего ужаснее, я находил его положительно глупым. А я бы вполне помирился на уме. Даже так, что согласился бы даже и на подлое выражение, с тем только, чтоб лицо мое находили в то же время ужасно умным» (IV, 168).

Подобно тому как он намеренно делает свое слово о себе неблагоприятным, он рад и неблагоприятию своего лица:

«Я случайно погляделся в зеркало. Вздуродженное лицо мое мне показалось до крайности отвратительным: бледное, злое, подлое, с лохматыми волосами. "Это пусть, этому я рад, — подумал я, — я именно рад, что покажусь ей отвратительным; мне это приятно..."» (IV, 206).

Полемика с другим на тему о себе самом осложняется в «Записках из подполья» полемикой с другим на тему о мире и об обществе. Герой из подполья, в отличие от Девушкина и от Голыдкина, — идеолог.

В его идеологическом слове мы без труда обнаружим те же явления, что и в слове о себе самом. Его слово о мире и открыто и скрыто полемично; притом оно полемизирует не только с другими людьми, с другими идеологиями, но и с самим предметом своего мышления — с миром и его строем. И в слове о мире также звучат для него как бы два голоса, среди которых он не может найти себя и своего мира, ибо и мир он определяет с лазейкой. Подобно тому как тело становилось в его глазах перебойным, так перебойным становится для него и мир, природа, общество. В каждой мысли о них — борьба голосов, оценок, точек зрения. Во всем он ощущает прежде всего чужую волю, предопределяющую его. В аспекте этой чужой воли он воспринимает мировой строй, природу с ее механической необходимостью и общественный строй. Его мысль развивается и строится как мысль лично обиженного мировым строем, лично униженного его слепой необходимостью. Это придает глубоко интимный и страстный характер идеологическому слову и позволяет ему тесно сплетаться со словом о себе самом. Кажется (и таков действительно замысел Достоевского), что дело идет, в сущности, об одном слове и что, только придя к себе самому, герой придет и к своему миру. Слово его о мире, как и слово о себе, глубоко диалогично: мировому строю, даже механической необходимости природы он бросает живой упрек, как если бы он говорил не о мире, а с миром. Об этих особенностях идеологического слова мы скажем дальше, когда перейдем к героям — идеологам по преимуществу, особенно к Ивану Карамазову; в нем эти черты выступают особенно отчетливо и резко.

Слово «человека из подполья» — это всецело слово-обращение. Говорить — для него значит обращаться к кому-либо; говорить о себе — значит обращаться со своим словом к себе самому, говорить о другом — значит обращаться к другому, говорить о мире — обращаться к миру. Но, говоря с собою, с другим, с миром, он одновременно обращается еще и к третьему: скашива-

ет глаза в сторону — на слушателя, свидетеля, судью<sup>1</sup>. Эта одно-временная тройкая обращенность слова и то, что оно вообще не знает предмета вне обращения к нему, и создают тот исключи-тельно живой, беспокойный, взволнованный и, мы бы сказали, навязчивый характер этого слова. Его нельзя созерцать как успо-коенно довлеющее себе и своему предмету лирическое или эпи-ческое слово, «отрешенное» слово; нет, на него прежде всего реа-гируешь, отзываешься, втягиваешься в его игру; оно способно взбудоражить и задеть, почти как личное обращение живого человека. Оно разрушает рампу, но не вследствие своей злобо-дневности или непосредственного философского значения, а имен-но благодаря разобранной нами формальной структуре своей.

Момент о б р а щ е н и я присущ всякому слову у Достоевско-го, слову рассказа в такой же степени, как и слову героя. В мире Достоевского вообще нет ничего вещного, нет предмета, объекта, — есть только субъекты. Поэтому нет и слова-суждения, слова об объекте, заочного предметного слова, — есть лишь слово-обращение, слово, диалогически соприкасающееся с другим сло-вом, слово о слове, обращенное к слову.

### 3. Слово героя и слово рассказа в романах Достоевского

Переходим к романам. На них мы остановимся короче, ибо то новое, что они приносят с собою, проявляется в диалоге, а не в монологическом высказывании героев, которое здесь только ос-ложняется и утончается, но в общем не обогащается существенно новыми структурными элементами.

Монологическое слово Раскольникова поражает своей крайней внутренней диалогизацией и живою личной обращенностью ко всему тому, о чем он думает и говорит. И для Раскольникова по-мыслить предмет — значит обратиться к нему. Он не мыслит о явлениях, а говорит с ними.

Так он обращается к себе самому (часто на «ты», как к друго-му), убеждает себя, дразнит, обличает, издевается над собой и т. п. Вот образец такого диалога с самим собой:

---

<sup>1</sup> Вспомним характеристику речи героя «Кроткой», данную в пред-исловии самим Достоевским: «...то он говорит сам себе, то обращается как бы к невидимому слушателю, к какому-то судье. Да так всегда и бывает в действительности» (X, 379).

«Не бывать? А что же ты сделаешь, чтоб этому не бывать? Запретишь? А право какое имеешь? Что ты им можешь обещать в свою очередь, чтобы право такое иметь? Всю судьбу свою, всю будущность им посвятить, *когда кончишь курс и место достанешь?* Слышали мы это, да ведь это *буки*, а теперь? Ведь тут надо теперь же что-нибудь сделать, понимаешь ты это? А ты что теперь делаешь? Обираешь их же. Ведь деньги-то им под сторублевый пенсион да под господ Свидригайловых под заклад достаются! От Свидригайловых-то, от Афанасия-то Ивановича Вахрушина чем ты их убережешь, миллионер будущий, Зевес, их судьбою располагающий? Через десять-то лет? Да в десять-то лет мать успеет ослепнуть от косынок, а пожалуй что и от слез; от поста исчахнет; а сестра? Ну, придумай-ка, что может быть с сестрой через десять лет али в эти десять лет? Догадался?»

Так мучил он себя и поддразнивал этими вопросами, даже с каким-то наслаждением» (V, 50).

Таков его диалог с самим собою на протяжении всего романа. Меняются, правда, вопросы, меняется тон, но структура остается той же. Характерна наполненность его внутренней речи чужими словами, только что услышанными или прочитанными им: из письма матери, из приведенных в письме речей Лужина, Дунечки, Свидригайлова, из только что слышанной речи Мармеладова, переданных им слов Сонечки и т. д. Он наводняет этими чужими словами свою внутреннюю речь, осложняя их своими акцентами или прямо переакцентируя их, вступая с ними в страстную полемику. Благодаря этому его внутренняя речь строится как вереница живых и страстных реплик на все слышанные им и задевшие его чужие слова, собранные им из опыта ближайших дней. Ко всем лицам, с которыми он полемизирует, он обращается на «ты», и почти каждому из них он возвращает его собственные слова с измененным тоном и акцентом. При этом каждое лицо, каждый новый человек сейчас же превращается для него в символ, а его имя становится нарицательным словом: Свидригайловы, Лужины, Сонечки и т. п. «Эй вы, Свидригайлов! Вам чего тут надо?» — кричит он какому-то франту, приударившему за пьяною девушкою. Сонечка, которую он знает по рассказам Мармеладова, все время фигурирует в его внутренней речи как символ ненужной и напрасной жертвенности. Так же, но с иным оттенком, фигурирует и Дуня, свой смысл имеет символ Лужина.

Каждое лицо входит, однако, в его внутреннюю речь не как характер или тип, не как фабульное лицо его жизненного сюжета (сестра, жених сестры и т. п.), а как символ некоторой жизненной

установки и идеологической позиции, как символ определенного жизненного решения тех самых идеологических вопросов, которые его мучат. Достаточно человеку появиться в его крутозоре, чтобы он тотчас же стал для него воплощенным разрешением его собственного вопроса, разрешением, не согласным с тем, к которому пришел он сам; поэтому каждый задевает его за живое и получает твердую роль в его внутренней речи. Всех этих лиц он соотносит друг с другом, сопоставляет или противопоставляет их друг другу, заставляя друг друга отвечать, перекликаться или изобличать. В итоге его внутренняя речь разворачивается как философская драма, где действующими лицами являются воплощенные, жизненно осуществленные точки зрения на жизнь и на мир.

Все голоса, вводимые Раскольниковым в его внутреннюю речь, приходят в ней в своеобразное соприкосновение, какое невозможно между голосами в реальном диалоге. Здесь благодаря тому, что они звучат в одном сознании, они становятся как бы взаимопроницаемыми друг для друга. Они сближены, надвинуты друг на друга, частично пересекают друг друга, создавая соответствующие перебои в районе пересечений.

Мы уже указывали раньше, что у Достоевского нет становления мысли, нет его даже в пределах сознания отдельных героев (за редчайшими исключениями). Смысловой материал сознанию героя дан всегда сразу весь, и дан не в виде отдельных мыслей и положений, а в виде человеческих смысловых установок, в виде голосов, и дело идет лишь о выборе между ними. Та внутренняя идеологическая борьба, которую ведет герой, есть борьба за выбор среди уже наличных смысловых возможностей, количество которых остается почти неизменным на протяжении всего романа. Мотивы: я этого не знал, я этого не видел, это раскрылось мне лишь позже, отсутствуют в мире Достоевского. Его герой все знает и все видит с самого начала. Поэтому-то так обычны заявления героев (или рассказчика о героях) после катастрофы, что они уже все заранее знали и все предвидели. «Герой наш вскрикнул и схватил себя за голову. Увы! он это давно уже предчувствовал!» Так кончается «Двойник». «Человек из подполья» постоянно подчеркивает, что он все знал и все предвидел. «Я все видел <...>; все мое отчаяние стояло на виду!» — восклицает герой «Кроткой». Правда, как мы сейчас увидим, очень часто герой скрывает от себя то, что он знает, и делает вид перед самим собою, что он не видит того, что на самом деле все время стоит перед его глазами. Но в этом случае отмечаемая нами особенность выступает только еще резче.



Никакого становления мысли под влиянием нового материала, новых точек зрения почти не происходит. Дело идет лишь о выборе, о решении вопроса — «кто я?» и «с кем я?». Найти свой голос и ориентировать его среди других голосов, сочетать его с одними, противопоставить другим или отделить свой голос от другого голоса, с которым он неразличимо сливается, — таковы задачи, решаемые героями на протяжении романа. Этим и определяется слово героя. Оно должно найти себя, раскрыть себя среди других слов в напряженнейшей взаимоориентации с ними. И все эти слова обычно даны полностью с самого начала. В процессе всего внутреннего и внешнего действия романа они лишь различно размещаются в отношении друг к другу, вступают в различные сочетания, но количество их, данное с самого начала, остается неизменным. Мы могли бы сказать так: с самого начала дается некоторое устойчивое и содержательно неизменное смысловое многообразие, и в нем происходит лишь перемещение акцентов. Раскольников еще до убийства узнает голос Сони из рассказа Мармеладова и тотчас же решает пойти к ней. С самого начала ее голос и ее мир входят в кругозор Раскольникова, приобщаются его внутреннему диалогу.

« — Кстати, Соня (говорит Раскольников после окончательного признания ей. — М.Б.), это когда я в темноте-то лежал и мне все представлялось, это ведь дьявол смущал меня? а?

— Молчите! Не смейтесь, богохульник, ничего, ничего-то вы не понимаете! О господи! Ничего-то, ничего-то он не поймет!

— Молчи, Соня, я совсем не смеюсь, я ведь и сам знаю, что меня черт тащил. Молчи, Соня, молчи! — повторил он мрачно и настойчиво. — Я все знаю. Все это я уже передумал и перешептал себе, когда лежал тогда в темноте... Все это я сам с собой переспорил, до последней малейшей черты, и все знаю, все! И так надоела, так надоела мне тогда вся эта болтовня! Я все хотел забыть и вновь начать, Соня, и перестать болтать! <...> Мне другое надо было узнать, другое толкало меня под руки: мне надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить, или не смогу! Осмелюсь ли нагнуться и взять, или нет? Тварь ли я дрожащая, или *право* имею... <...> Я хотел тебе только одно доказать: что черт-то меня тогда потащил, а уж после того мне объяснил, что не имел я права туда ходить, потому что я такая же точно вошь, как и все! Насмеялся он надо

мной, вот я к тебе и пришел теперь! Принимай гостя! Если б я не вошь был, то пришел ли бы я к тебе? Слушай: когда я тогда к старухе ходил, я только *попробовать* сходил... Так и знай!» (V, 436-438).

В этом шепоте Раскольникова, когда он лежал один в темноте, звучали уже все голоса, звучал и голос Сони. Среди них он искал себя (и преступление было лишь пробой себя), ориентировал свои акценты. Теперь совершается переориентация их; тот диалог, из которого мы привели отрывок, происходит в переходный момент этого процесса перемещения акцентов. Голоса в душе Раскольникова уже сдвинулись и иначе пересекают друг друга. Но бесперебойного голоса героя в пределах романа мы так и не услышим; на его возможность дано лишь указание в эпилоге.

Конечно, особенности слова Раскольникова со всем многообразием свойственных ему стилистических явлений этим еще далеко не исчерпаны. К исключительно напряженной жизни этого слова в диалогах с Порфирием нам еще придется вернуться.

На «Идиоте» мы остановимся еще короче, так как здесь существенно новых стилистических явлений почти нет.

Введенная в роман исповедь Ипполита («Мое необходимое объяснение») является классическим образцом исповеди с лазейкой, как и самое неудавшееся самоубийство Ипполита по замыслу своему было самоубийством с лазейкой. Этот замысел Ипполита в основном верно определяет Мышкин. Отвечая Аглае, предполагающей, что Ипполит хотел застрелиться для того, чтобы она потом прочла его исповедь, Мышкин говорит: «То есть, это... как вам сказать? Это очень трудно сказать. Только ему, наверно, хотелось, чтобы все его обступили и сказали ему, что его очень любят и уважают, и все бы стали его очень упраскивать остаться в живых. Очень может быть, что он вас имел всех больше в виду, потому что в такую минуту о вас упомянул... хоть, пожалуй, и сам не знал, что имеет вас в виду» (VI, 484).

Это, конечно, не грубый расчет, это именно лазейка, которую оставляет воля Ипполита и которая в такой же степени путает его отношение к себе самому, как и его отношение к другим<sup>1</sup>. Поэтому голос Ипполита так же внутренне незавершен, так же не знает точки, как и голос «человека из подполья». Недаром его послед-

---

<sup>1</sup> Это также верно угадывает Мышкин: «...к тому же, может быть, он и не думал совсем, а только этого хотел... ему хотелось в последний раз с людьми встретиться, их уважение и любовь заслужить...» (VI, 484-485).

нее слово (каким должна была быть по замыслу исповедь) и фактически оказалось совсем не последним, так как самоубийство не удалось.

В противоречии с этой, определяющей весь стиль и тон целого, скрытой установкой на признание другим находятся открытые провозглашения Ипполита, определяющие содержание его исповеди: независимость от чужого суда, равнодушие к нему и проявление своеволия. «Не хочу уходить, — говорит он, — не оставив слова в ответ, — слова свободного, а не вынужденного, — не для оправдания, — о, нет! просить прощения мне не у кого и не в чем, — а так, потому что сам желаю того» (VI, 468). На этом противоречии зиждется весь его образ, им определяется каждая его мысль и каждое слово.

С этим личным словом Ипполита о себе самом сплетается и слово идеологическое, которое, как и у «человека из подполья», обращено к мирозданию, обращено с протестом; выражением этого протеста должно быть и самоубийство. Его мысль о мире развивается в формах диалога с какой-то обидевшей его высшей силой.

Взаимоориентация речи Мышкина с чужим словом также очень напряженна, однако носит несколько иной характер. И внутренняя речь Мышкина развивается диалогически как в отношении к себе самому, так и в отношении к другому. Он тоже говорит не о себе, не о другом, а с самим собою и с другим, и беспокойство этих внутренних диалогов велико. Но им руководит скорее боязнь своего собственного слова (в отношении к другому), чем боязнь чужого слова. Его оговорки, торможения и прочее объясняются в большинстве случаев именно этою боязнью; начиная от простой деликатности к другому и кончая глубоким и принципиальным страхом сказать о другом решающее, окончательное слово. Он боится своих мыслей о другом, своих подозрений и предположений. В этом отношении очень типичен его внутренний диалог перед покушением на него Рогожина.

Правда, по замыслу Достоевского, Мышкин — уже носитель проникновенного слова, то есть такого слова, которое способно активно и уверенно вмешиваться во внутренний диалог другого человека, помогая ему узнавать свой собственный голос. В один из моментов наиболее резкого перебора голосов в Настасье Филипповне, когда она в квартире Ганички отчаянно разыгрывает «падшую женщину», Мышкин вносит почти решающий тон в ее внутренний диалог:

« — А вам и не стыдно! Разве вы такая, какую теперь представлялись. Да может ли это быть! — вскрикнул вдруг князь с глубоким сердечным укором.

Настасья Филипповна удивилась, усмехнулась, но, как будто что-то пряча под свою улыбку, несколько смешавшись, взглянула на Ганю и пошла из гостиной. Но, не дойдя еще до прихожей, вдруг воротилась, быстро подошла к Нине Александровне, взяла ее руку и поднесла ее к губам своим.

— Я ведь и в самом деле не такая, он угадал, — прошептала она быстро, горячо, вся вдруг вспыхнув и покрасневшись, и, повернувшись, вышла на этот раз так быстро, что никто и сообразить не успел, зачем это она возвращалась» (VI, 136).

Подобные же слова и с таким же эффектом он умеет сказать и Гане, и Рогожину, и Елизавете Прокофьевне, и другим. Но это проникновенное слово, призыв к одному из голосов другого как к истинному, по замыслу Достоевского, у Мышкина никогда не бывает решающим. Оно лишено какой-то последней уверенности и власти и часто просто срывается. Твердого и цельного монологического слова не знает и он. Внутренний диалогизм его слова столь же велик и столь же беспокоен, как и у других героев.

Переходим к «Бесам». Мы остановимся только на исповеди Ставрогина.

Стилистика ставрогинской исповеди привлекла внимание Леонида Гроссмана, который посвятил ей небольшую работу под названием «Стилистика Ставрогина (К изучению новой главы "Бесов")»<sup>1</sup>.

Вот итог его анализа:

«Такова необычайная и тонкая композиционная система ставрогинской «Исповеди». Острый самоанализ преступного сознания и беспощадная запись всех его мельчайших разветвлений требовали и в самом тоне рассказа какого-то нового принципа расслоения слова и расплывания цельной и гладкой речи. Почти на всем протяжении рассказа чувствуется принцип разложения стройного повествовательного стиля. Убийственно-аналитическая тема исповеди страшного грешника требовала такого же расчлененного и как бы беспрерывно распадающегося воплощения. Синтетически законченная, плавная и уравновешенная речь литературного опи-

---

<sup>1</sup> В книге «Поэтика Достоевского». М., Государственная академия художественных наук, 1925. Первоначально статья была напечатана во втором сборнике «Достоевский. Статьи и материалы», под ред. А. С. Долинина. М.—Л., изд-во «Мысль», 1924.

сания меньше всего соответствовала бы этому хаотически-жуткому и встревоженно-зыбкому миру преступного духа. Вся чудовищная уродливость и неистощимый ужас ставрогинских воспоминаний требовали этого расстройтва традиционного слова. Кошмарность темы настойчиво искала каких-то новых приемов искаженной и раздражающей фразы.

«Исповедь Ставрогина» — замечательный стилистический эксперимент, в котором классическая художественная проза русского романа впервые судорожно пошатнулась, исказилась и сдвинулась в сторону каких-то неведомых будущих достижений. Только на фоне европейского искусства нашей современности можно найти критерий для оценки всех пророческих приемов этой дезорганизованной ставрогинской стилистики<sup>1</sup>.

Л. Гроссман понял стиль исповеди Ставрогина как монологическое выражение его сознания; этот стиль, по его мнению, адекватен теме, то есть самому преступлению, и ставрогинской душе. Гроссман, таким образом, применил к исповеди принципы обычной стилистики, учитывающей лишь прямое слово, слово, знающее только себя и свой предмет. На самом деле стиль ставрогинской исповеди определяется прежде всего ее внутренне диалогической установкой по отношению к другому. Именно эта оглядка на другого определяет изломы ее стиля и весь специфический облик ее. Именно это имел в виду и Тихон, когда он прямо начал с «эстетической критики» слога исповеди. Характерно, что Гроссман самое важное в критике Тихона вовсе упускает из виду и не приводит в своей статье, а касается лишь второстепенного. Критика Тихона очень важна, ибо она бесспорно выражает художественный замысел самого Достоевского.

В чем же усматривает Тихон основной порок исповеди?

Первые слова Тихона по прочтении ставрогинской записки были:

« — А нельзя ли в документе сем сделать иные исправления?

— Зачем? Я писал искренно, — ответил Ставрогин.

— Немного бы в слог»<sup>2</sup>.

Таким образом, слог (стиль) и его неблагообразие прежде всего поразили Тихона в исповеди. Приведем отрывок из их диа-

---

<sup>1</sup> Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского. М., Государственная академия художественных наук, 1925, стр. 162.

<sup>2</sup> «Документы по истории литературы и общественности», вып. 1. «Ф. М. Достоевский». М., изд. Центрархива РСФСР, 1922, стр. 32.

лога, раскрывающий действительное существо ставрогинского стиля:

« — Вы как будто нарочно грубее хотите представить себя, чем бы желало сердце ваше... — осмеливался все более и более Тихон. Очевидно, «документ» произвел на него сильное впечатление.

— Представить? повторяю вам: я не «представлялся» и в особенности не «ломался».

Тихон быстро опустил глаза.

— Документ этот идет прямо из потребности сердца, смертельно уязвленного, — так ли я понимаю? — произнес он с настойчивостью и с необыкновенным жаром. — Да, сие есть покаяние и натуральная потребность его, вас поборовшая, и вы попали на великий путь, путь из неслыханных. Но вы как бы уже ненавидите и презираете вперед всех тех, которые прочтут здесь описанное, и зовете их в бой. Не стыдись признаться в преступлении, зачем стыдишься вы покаяния?

— Стыжусь?

— И стыдитесь и боитесь!

— Боюсь?

— Смертельно. Пусть глядят на меня, говорят вы; ну, а вы сами, как будете глядеть на них. Иные места в вашем изложении усилены слогом; вы как бы любуетесь психологией вашею и хватаетесь за каждую мелочь, только бы удивить читателя бесчувственностью, которой в вас нет. Что же это как не горделивый вызов от виноватого к судье?»<sup>1</sup>.

Исповедь Ставрогина, как и исповедь Ипполита и «человека из подполья», — исповедь с напряженнейшей установкой на другого, без которого герой не может обойтись, но которого он в то же время ненавидит и суда которого он не принимает. Поэтому исповедь Ставрогина, как и разобранные нами раньше исповеди, лишена завершающей силы и стремится к той же дурной бесконечности, к которой так отчетливо стремилась речь «человека из подполья». Без признания и утверждения другим Ставрогин не способен себя самого принять, но в то же время не хочет принять и суждения другого о себе. «Но для меня останутся те, которые будут знать все и на меня глядеть, а я на них. Я хочу, чтоб на меня все глядели. Облегчит ли это меня — не знаю. Прибегаю как к

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 33.

последнему средству». И в то же время стиль его исповеди продиктован его ненавистью и неприятием этих «всех».

Отношение Ставрогина к себе самому и к другому замкнуто в тот же безысходный круг, по которому бродил «человек из подполья», «не обращая никакого внимания на своих товарищей» и в то же время стуча сапогами, чтобы они непременно заметили бы наконец, как он не обращает на них внимания. Здесь это дано на другом материале, очень далеком от комизма. Но положение Ставрогина все же комично. «Даже в форме самого великого покаяния сего заключается нечто смешное», — говорит Тихон.

Но, обращаясь к самой «Исповеди», мы должны признать, что по внешним признакам стиля она резко отличается от «Записок из подполья». Ни единого чужого слова, ни одного чужого акцента не врывается в ее ткань. Ни одной оговорки, ни одного повторения, ни одного многоточия. Никаких внешних признаков подавляющего влияния чужого слова как будто бы не оказывается. Здесь действительно чужое слово настолько проникло внутрь, в самые атомы построения, противоборствующие реплики настолько плотно налегли друг на друга, что слово представляется внешне монологическим. Но даже и нечуткое ухо все же улавливает в нем тот резкий и непримиримый перебой голосов, на который сразу же и указал Тихон.

Стиль прежде всего определяется циническим игнорированием другого, игнорированием подчеркнуто намеренным. Фраза грубо обрывиста и цинически точна. Это не трезвая строгость и точность, не документальность в обычном смысле, ибо такая реалистическая документальность направлена на свой предмет и — при всей сухости стиля — стремится быть адекватной всем его сторонам. Ставрогин стремится давать свое слово без ценностного акцента, сделать его нарочито деревянным, вытравить из него все человеческие тона. Он хочет, чтобы все на него глядели, но в то же время он кается в маске неподвижной и мертвенной. Поэтому он перестраивает каждое предложение так, чтобы в нем не открылся бы его личный тон, не проскользнул бы его покаянный или хотя бы просто взволнованный акцент. Поэтому он изламывает фразу, ибо нормальная фраза слишком гибка и чутка в передаче человеческого голоса.

Приведем лишь один образец: «Я, Николай Ставрогин, отставной офицер, в 186... г. жил в Петербурге, предаваясь разврату, в котором не находил удовольствия. У меня было тогда в продолжение некоторого времени три квартиры. В одной проживал я сам в номерах со столом и прислугой, где находилась тогда и Ма-

рья Лебядкина, ныне законная жена моя. "Другие же квартиры мои я нанял тогда помесечно для интриги: в одной принимал одну любившую меня даму, а в другой ее горничную и некоторое время был очень занят намерением свести их обеих так, чтобы барыня и девка у меня встретились. Зная оба характера, ожидал себе от этой шутки большого удовольствия»<sup>1</sup>.

Фраза как бы обрывается там, где начинается живой человеческий голос. Ставрогин как бы отворачивается от нас после каждого брошенного нам слова. Замечательно, что даже слово «я» он старается пропустить там, где говорит о себе, где «я» не простое формальное указание к глаголу, а где на нем должен лежать особенно сильный и личный акцент (например, в первом и последнем предложении приведенного отрывка). Все те синтаксические особенности, которые отмечает Гроссман, — изломанная фраза, нарочито тусклое или нарочито циничное слово и пр. — в сущности, являются проявлением основного стремления Ставрогина подчеркнуть и вызывающе устранить из своего слова живой личный акцент, говорить, отвернувшись от слушателя. Конечно, рядом с этим моментом мы нашли бы в «Исповеди» Ставрогина и некоторые из тех явлений, с которыми мы ознакомились в предшествующих монологических высказываниях героев, правда в ослабленной форме и, во всяком случае, в подчинении основной доминирующей тенденции.

Рассказ «Подростка», особенно в начале, как бы снова возвращает нас к «Запискам из подполья»: та же скрытая и открытая полемика с читателем, те же оговорки, многоточия, то же внедрение предвосхищаемых реплик, та же диалогизация всех отношений к себе самому и к другому. Теми же особенностями характеризуется, конечно, и слово Подростка как героя.

В слове Версилова обнаруживаются несколько иные явления. Это слово сдержанно и как будто вполне эстетично. Но на самом деле и в нем нет подлинного благообразия. Все оно построено так, чтобы нарочито и подчеркнуто, со сдержанно-презрительным вызовом к другому приглушить все личные тона и акценты. Это возмущает и оскорбляет Подростка, жаждущего слышать собственный голос Версилова. С удивительным мастерством Достоевский заставляет в редкие минуты прорываться и этот голос с его новыми и неожиданными интонациями. Версилов долго и упорно уклоняется от встречи с Подростком лицом к лицу без выработанной

---

<sup>1</sup> «Документы по истории литературы и общественности», вып. 1. «Ф. М. Достоевский». М., изд. Централхива РСФСР, 1922, стр. 15.



им и носимой всегда с таким изяществом словесной маски. Вот одна из встреч, где голос Версилова прорывается.

« — Эти лестницы... — мямлил Версиров, растягивая слова, видимо чтоб сказать что-нибудь и видимо боясь, чтоб я не сказал чего-нибудь, — эти лестницы, — я отвык, а у тебя третий этаж, а впрочем, я теперь найду дорогу... Не беспокойся, мой милый, еще простудишься.

<...> Мы уже дошли до выходной двери, а я все шел за ним. Он отворил дверь; быстро ворвавшийся ветер потушил мою свечу. Тут я вдруг схватил его за руку; была совершенная темнота. Он вздрогнул, но молчал. Я припал к руке его и вдруг жадно стал ее целовать, несколько раз, много раз.

— Милый мой мальчик, да за что ты меня так любишь? — проговорил он, но уже совсем другим голосом. Голос его задрожал, и что-то зазвенело в нем совсем новое, точно и не он говорил» (VIII, 229-230).

Но перебой двух голосов в голосе Версилова особенно резок и силен в отношении к Ахмаковой (любовь-ненависть) и отчасти к матери Подростка. Этот перебой кончается полным временным распадением этих голосов — двойничеством.

В «Братьях Карамазовых» появляется новый момент в построении монологической речи героя, на котором мы должны вкратце остановиться, хотя во всей своей полноте он раскрывается, собственно, уже в диалоге.

Мы говорили, что герои Достоевского с самого начала все знают и лишь совершают выбор среди полностью наличного смыслового материала. Но иногда они скрывают от себя то, что они на самом деле уже знают и видят. Наиболее простое выражение этого — двойные мысли, характерные для всех героев Достоевского (даже для Мышкина и для Алеши). Одна мысль — явная, определяющая содержание речи, другая — скрытая, но тем не менее определяющая построение речи, бросающая на него свою тень.

Повесть «Кроткая» прямо построена на мотиве сознательного незнания. Герой скрывает от себя сам и тщательно устраняет из своего собственного слова нечто, стоящее все время перед его глазами. Весь его монолог и сводится к тому, чтобы заставить себя наконец увидеть и признать то, что, в сущности, он уже с самого начала знает и видит. Две трети этого монолога определяются отчаянной попыткой героя обойти то, что уже внутренне определяет его мысль и речь как незримо присутствующая «правда». Он старается вначале «собрать свои мысли в точку», лежащую по ту

сторону этой правды. Но в конце концов он все-таки принужден собрать их в этой страшной для него точке «правды».

Глубже всего этот стилистический мотив разработан в речах Ивана Карамазова. Сначала его желание смерти отца, а затем его участие в убийстве являются теми фактами, которые незримо определяют его слово, конечно в тесной и неразрывной связи с его двойственной идеологической ориентацией в мире. Тот процесс внутренней жизни Ивана, который изображается в романе, является в значительной степени процессом узнания и утверждения для себя и для других того, что он, в сущности, уже давно знает.

Повторяем, этот процесс разворачивается главным образом в диалогах, и прежде всего в диалогах со Смердяковым. Смердяков и овладевает постепенно тем голосом Ивана, который тот сам от себя скрывает. Смердяков может управлять этим голосом именно потому, что сознание Ивана в эту сторону не глядит и не хочет глядеть. Он добивается наконец от Ивана нужного ему дела и слова. Иван уезжает в Чермашню, куда упорно направлял его Смердяков.

«Когда уже он уселся в тарантас, Смердяков подскочил поправить ковер.

— Видишь... в Чермашню еду... — как-то вдруг вырывалось у Ивана Федоровича, опять как вчера, так само собою слетело, да еще с каким-то нервным смешком. Долго он это вспоминал потом.

— Значит, правду говорят люди, что с умным человеком и поговорить любопытно, — твердо ответил Смердяков, проникновенно глянув на Ивана Федоровича» (IX, 351).

Процесс самоуяснения и постепенного признания того, что он, в сущности, знал, что говорил его второй голос, составляет содержание последующих частей романа. Процесс остался неоконченным. Его прервала психическая болезнь Ивана.

Идеологическое слово Ивана, личная ориентация этого слова и его диалогическая обращенность к своему предмету выступают с исключительной яркостью и отчетливостью. Это не суждение о мире, а личное неприятие мира, отказ от него, обращенный к богу как к виновнику мирового строя. Но это идеологическое слово Ивана развивается как бы в двойном диалоге: в диалог Ивана с Алешей вставлен сочиненный Иваном диалог (точнее, диалогизованный монолог) Великого инквизитора с Христом.

Коснемся еще одной разновидности слова у Достоевского — житийного слова. Оно появляется в речах Хромоножки, в речах Макара Долгорукого и, наконец, в житии Зосимы. Впервые, может быть, оно появилось в рассказах Мышкина (особенно эпизод

с Мари). Житийное слово — слово без оглядки, успокоенно довлеющее себе и своему предмету. Но у Достоевского это слово, конечно, стилизовано. Монологически твердый и уверенный голос героя, в сущности, никогда не появляется в его произведениях, но известная тенденция к нему явно ощущается в некоторых немногочисленных случаях. Когда герой, по замыслу Достоевского, приближается к правде о себе самом, примиряется с другим и овладевает своим подлинным голосом, его стиль и тон начинают меняться. Когда, например, герой «Кроткой», по замыслу, приходит к правде, «правда неотразимо возвышает его ум и сердце. К концу даже тон рассказа изменяется сравнительно с беспорядочным началом его» (из предисловия Достоевского).

Вот этот измененный голос героя на последней странице повести:

«Слепая, слепая! Мертвая, не слышит! Не знаешь ты, каким бы раем я оградил тебя. Рай был у меня в душе, я бы насадил его кругом тебя! Ну, ты бы меня не любила, — и пусть, ну что же? Все и было бы *так*, все бы и оставалось *так*. Рассказывала бы только мне, как другу, — вот бы и радовались, и смеялись радостно, глядя друг другу в глаза. Так бы и жили. И если б и другого полюбила — ну и пусть, пусть! Ты бы шла с ним и смеялась, а я бы смотрел с другой стороны улицы... О, пусть все, только пусть бы она открыла хоть раз глаза! На одно мгновение, только на одно! взглянула бы на меня, вот как давеча, когда стояла передо мной и давала клятву, что будет верной женой! О, в одном бы взгляде все поняла!» (X, 419).

В том же стиле аналогичные слова о рае, но в тонах исполнения, звучат в речах «юноши, брата старца Зосимы», в речах самого Зосимы после победы над собой (эпизод с денщиком и дуэлью) и, наконец, в речах «таинственного посетителя» после совершенного им покаяния. Но все эти речи в большей или меньшей степени подчинены стилизованным тонам церковно-житийного или церковно-исповедального стиля. В самом рассказе эти тона появляются один лишь раз: в «Братьях Карамазовых» в главе «Кана Галилейская».

Особое место занимает проникновенное слово, у которого свои функции в произведениях Достоевского. По замыслу оно должно быть твердо монологическим, нерасколотым словом, словом без оглядки, без лазейки, без внутренней полемики. Но это слово возможно лишь в реальном диалоге с другим.

Вообще примирение и слияние голосов даже в пределах одного сознания — по замыслу Достоевского и согласно его основным

идеологическим предпосылкам — не может быть актом монологическим, но предполагает приобщение голоса героя к хору; но для этого необходимо сломить и заглушить свои фиктивные голоса, перебивающие и передразнивающие истинный голос человека. В плане общественной идеологии Достоевского это выливалось в требование слияния интеллигенции с народом: «Смирись, гордый человек, и прежде всего сломь свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудишься на родной ниве». В плане же его религиозной идеологии это означало — примкнуть к хору и возгласить со всеми «Hosanna!». В этом хоре слово передается из уст в уста в одних и тех же тонах хвалы, радости и веселья. Но в плане его романов развернута не эта полифония примиренных голосов, но полифония голосов борющихся и внутренне расколотых. Эти последние были даны уже не в плане его узкоидеологических чаяний, но в реальной действительности того времени. Социальная и религиозная утопия, свойственная его идеологическим воззрениям, не поглотила и не растворила в себе его объективно художественного видения.

Несколько слов о стиле рассказчика.

Слово рассказчика и в позднейших произведениях не приносит с собою по сравнению со словом героев никаких новых тонов и никаких существенных установок. Оно по-прежнему слово среди слов. В общем, рассказ движется между двумя пределами: между сухо-осведомительным, протокольным, отнюдь не изображающим словом и между словом героя. Но там, где рассказ стремится к слову героя, он дает его с перемещенным или измененным акцентом (дразняще, полемически, иронически) и лишь в редчайших случаях стремится к одноакцентному слиянию с ним.

Между этими двумя пределами слово рассказчика движется в каждом романе.

Влияние этих двух пределов наглядно раскрывается даже в названиях глав: одни названия прямо взяты из слов героя (но, как названия глав, эти слова, конечно, получают другой акцент); другие даны в стиле героя; третьи носят деловой осведомительный характер; четвертые, наконец, литературно-условны. Вот пример для каждого случая из «Братьев Карамазовых»: гл. VI (второй книги): «Зачем живет такой человек!» (слова Дмитрия); гл. II (первой книги): «Первого сына спровадил» (в стиле Федора Павловича); гл. I (первой книги): «Федор Павлович Карамазов» (осведомительное название); гл. VI (пятой книги): «Пока еще очень неясная» (литературно-условное название). Оглавление к

«Братьям Карамазовым» заключает в себе, как микрокосм, все многообразие входящих в роман тонов и стилей.

Ни в одном романе это многообразие тонов и стилей не приводится к одному знаменателю. Нигде нет слова-доминанты, будь то авторское слово или слово главного героя. Единства стиля в этом монологическом смысле нет в романах Достоевского. Что же касается постановки рассказа в его целом, то он, как мы знаем, диалогически обращен к герою. Ибо сплошная диалогизация всех без исключения элементов произведения — существенный момент самого авторского замысла.

Рассказ там, где он не вмешивается, как чужой голос, во внутренний диалог героев, где он не вступает в перебойное соединение с речью того или другого из них, дает факт без голоса, без интонации или с интонацией условной. Сухое осведомительное, протокольное слово — как бы безголосое слово, сырой материал для голоса. Но этот безголосый и безакцентный факт дан так, что он может войти в кругозор самого героя и может стать материалом для его собственного голоса, материалом для его суда над самим собою. Своего суда, своей оценки автор в него не вкладывает. Поэтому-то у рассказчика нет кругозорного избытка, нет перспективы.

Таким образом, одни слова прямо и открыто причастны внутреннему диалогу героя, другие — потенциально: автор строит их так, что ими может овладеть сознание и голос самого героя, их акцент не предreshен, для него оставлено свободное место.

Итак, в произведениях Достоевского нет окончательного, завершающего, раз и навсегда определяющего слова. Поэтому нет и твердого образа героя, отвечающего на вопрос — «кто он?». Здесь есть только вопросы — «кто я?» и «кто ты?». Но и эти вопросы звучат в непрерывном и незавершенном внутреннем диалоге. Слово героя и слово о герое определяются незакрытым диалогическим отношением к себе самому и к другому. Авторское слово не может объять со всех сторон, замкнуть и завершить извне героя и его слово. Оно может лишь обращаться к нему. Все определения и все точки зрения поглощаются диалогом, вовлекаются в его становление. Заочного слова, которое, не вмешиваясь во внутренний диалог героя, нейтрально и объективно строило бы его заверченный образ, Достоевский не знает. «Заочное» слово, подводящее окончательный итог личности, не входит в его замысел. Твердого, мертвого, законченного, безответного, уже сказавшего свое последнее слово нет в мире Достоевского.

#### 4. Диалог у Достоевского

Самосознание героя у Достоевского сплошь диалогизовано: в каждом своем моменте оно повернуто вовне, напряженно обращается к себе, к другому, к третьему. Вне этой живой обращенности к себе самому и к другим его нет и для себя самого. В этом смысле можно сказать, что человек у Достоевского есть субъект обращения. О нем нельзя говорить, — можно лишь обращаться к нему. Те «глубины души человеческой», изображение которых Достоевский считал главной задачей своего реализма «в высшем смысле», раскрываются только в напряженном обращении. Овладеть внутренним человеком, увидеть и понять его нельзя, делая его объектом безучастного нейтрального анализа, нельзя овладеть им и путем слияния с ним, вчувствования в него. Нет, к нему можно подойти и его можно раскрыть — точнее, заставить его самого раскрыться — лишь путем общения с ним, диалогически. И изобразить внутреннего человека, как его понимал Достоевский, можно, лишь изображая общение его с другим. Только в общении, во взаимодействии человека с человеком раскрывается и «человек в человеке», как для других, так и для себя самого.

Вполне понятно, что в центре художественного мира Достоевского должен находиться диалог, притом диалог не как средство, а как самоцель. Диалог здесь не преддверие к действию, а само действие. Он и не средство раскрытия, обнаружения как бы уже готового характера человека; нет, здесь человек не только проявляет себя вовне, а впервые становится тем, что он есть, повторяем, — не только для других, но и для себя самого. Быть — значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается. Поэтому диалог, в сущности, не может и не должен кончиться. В плане своего религиозно-утопического мировоззрения Достоевский переносит диалог в вечность, мысля ее как вечное сотрудничество, со-любование, со-гласие. В плане романа это дано как незавершимость диалога, а первоначально — как дурная бесконечность его.

Все в романах Достоевского сходится к диалогу, к диалогическому противостоянию как к своему центру. Все — средство, диалог — цель. Один голос ничего не кончает и ничего не разрешает. Два голоса — минимум жизни, минимум бытия.

Потенциальная бесконечность диалога в замысле Достоевского уже сама по себе решает вопрос о том, что такой диалог не

может быть сюжетным в строгом смысле этого слова, ибо сюжетный диалог так же необходимо стремится к концу, как и само сюжетное событие, моментом которого он, в сущности, является. Поэтому диалог у Достоевского, как мы уже говорили, всегда внесюжетен, то есть внутренне независим от сюжетного взаимоотношения говорящих, хотя, конечно, подготавливается сюжетом. Например, диалог Мышкина с Рогожиным — диалог «человека с человеком», а вовсе не диалог двух соперников, хотя именно соперничество и свело их друг с другом. Ядро диалога всегда внесюжетно, как бы ни был он сюжетно напряжен (например, диалог Аглаи с Настасьей Филипповной). Но зато оболочка диалога всегда глубоко сюжетна. Только в раннем творчестве Достоевского диалоги носили несколько абстрактный характер и не были вставлены в твердую сюжетную оправу.

Основная схема диалога у Достоевского очень проста: противостояние человека человеку, как противостояние «я» и «другого».

В раннем творчестве этот «другой» тоже носит несколько абстрактный характер: это — другой, как таковой. «Я-то один, а они все», — думал про себя в юности «человек из подполья». Но так, в сущности, он продолжает думать и в своей последующей жизни. Мир распадается для него на два стана: в одном — «я», в другом — «они», то есть все без исключения «другие», кто бы они ни были. Каждый человек существует для него прежде всего как «другой». И это определение человека непосредственно обуславливает и все его отношения к нему. Всех людей он приводит к одному знаменателю — «другой». Школьных товарищей, сослуживцев, слугу Аполлона, полюбившую его женщину и даже творца мирового строя, с которым он полемизирует, он подводит под эту категорию и прежде всего реагирует на них, как на «других» для себя.

Такая абстрактность определяется всем замыслом этого произведения. Жизнь героя из подполья лишена какого бы то ни было сюжета. Сюжетную жизнь, в которой есть друзья, братья, родители, жены, соперники, любимые женщины и т. д. и в которой он сам мог бы быть братом, сыном, мужем, он переживает только в мечтах. В его действительной жизни нет этих реальных человеческих категорий. Поэтому-то внутренние и внешние диалоги в этом произведении так абстрактны и классически четки, что их можно сравнить только с диалогами у Расина. Бесконечность внешнего диалога выступает здесь с такою же математической ясностью, как и бесконечность внутреннего диалога. Реальный

«другой» может войти в мир «человека из подполья» лишь как тот «другой», с которым он уже ведет свою безысходную внутреннюю полемику. Всякий реальный чужой голос неизбежно сливается с уже звучащим в ушах героя чужим голосом. И реальное слово «другого» также вовлекается в движение *perpetuum mobile*, как и все предвосхищаемые чужие реплики. Герой тиранически требует от него полного признания и утверждения себя, но в то же время не принимает этого признания и утверждения, ибо в нем он оказывается слабой, пассивной стороной: понятым, принятым, прощенным. Этого не может перенести его гордость.

«И слез давешних, которых перед тобой я, как пристыженная баба, не мог удержать, никогда тебе не прощу! И того, в чем теперь тебе признаюсь, тоже никогда тебе не прощу!» — так кричит он во время своих признаний полюбившей его девушке. «Да понимаешь ли ты, как я теперь, высказав тебе это, тебя ненавижу буду за то, что ты тут была и слушала? Ведь человек раз в жизни только так высказывается, да и то в истерике!.. Чего ж тебе еще? Чего ж ты еще, после всего этого, торчишь передо мной, мучаешь меня, не уходишь?» (IV, 237-238).

Но она не ушла. Случилось еще хуже. Она поняла его и приняла таким, каков он есть. Ее сострадания и прития он не мог вынести.

«Пришло мне тоже в взбудораженную мою голову, что роли ведь теперь окончательно переменились, что героиня теперь она, а я точно такое же униженное и раздавленное создание, каким она была передо мной в ту ночь, — четыре дня назад... И все это ко мне пришло еще в те минуты, когда я лежал ничком на диване!

Боже мой! да неужели ж я тогда ей позавидовал?

Не знаю, до сих пор еще не могу решить, а тогда, конечно, еще меньше мог это понять, чем теперь. Без власти и тиранства над кем-нибудь я ведь не могу прожить... Но... но ведь рассуждениями ничего не объяснишь, а следственно, и рассуждать нечего» (IV, 239).

«Человек из подполья» остается в своем безысходном противостоянии «другому». Реальный человеческий голос, как и предвосхищенная чужая реплика, не могут завершить его бесконечного внутреннего диалога.

Мы уже говорили, что внутренний диалог (то есть микродиалог) и принципы его построения послужили тою основой, на которой Достоевский первоначально вводил другие реальные голоса. Это взаимоотношение внутреннего и внешнего, композиционно



выраженного, диалога мы должны рассмотреть теперь внимательно, ибо в нем сущность диалоговедения Достоевского.

Мы видели, что в «Двойнике» второй герой (двойник) был прямо введен Достоевским как олицетворенный второй внутренний голос самого Голядкина. Таков же был и голос рассказчика. С другой стороны, внутренний голос Голядкина сам являлся лишь заменой, специфическим суррогатом реального чужого голоса. Благодаря этому достигалась теснейшая связь между голосами и крайняя (правда, здесь односторонняя) напряженность их диалога. Чужая реплика (двойника) не могла не задевать за живое Голядкина, ибо была не чем иным, как его же собственным словом в чужих устах, но, так сказать, вывернутым наизнанку словом, с перемещенным и злостно искаженным акцентом.

Этот принцип сочетания голосов, но в осложненной и углубленной форме, сохраняется и во всем последующем творчестве Достоевского. Ему он обязан исключительной силой своих диалогов. Два героя всегда вводятся Достоевским так, что каждый из них интимно связан с внутренним голосом другого, хотя прямым олицетворением его он больше никогда не является (за исключением черта Ивана Карамазова). Поэтому в их диалоге реплики одного задевают и даже частично совпадают с репликами внутреннего диалога другого. Глубокая существенная связь или частичное совпадение чужих слов одного героя с внутренним и тайным словом другого героя — обязательный момент во всех существенных диалогах Достоевского; основные же диалоги прямо строятся на этом моменте.

Приведем небольшой, но очень яркий диалог из «Братьев Карамазовых».

Иван Карамазов еще всецело верит в виновность Дмитрия. Но в глубине души, почти еще тайно от себя самого, задает себе вопрос о своей собственной вине. Внутренняя борьба в его душе носит чрезвычайно напряженный характер. В этот момент и происходит приводимый диалог с Алешей.

Алеша категорически отрицает виновность Дмитрия.

« — Кто же убийца, по-вашему, — как-то холодно по-видимому спросил он (Иван. — М. Б.), и какая-то даже высокомерная нотка прозвучала в тоне вопроса.

— Ты сам знаешь кто, — тихо и проникновенно проговорил Алеша.

— Кто? Эта басня-то об этом помешанном идиоте эпилептике? Об Смердякове?

Алеша вдруг почувствовал, что весь дрожит.

— Ты сам знаешь кто, — бессильно вырвалось у него. Он задыхался.

— Да кто, кто? — уже почти свирепо вскричал Иван. Вся сдержанность вдруг исчезла.

— Я одно только знаю, — все так же почти шепотом проговорил Алеша. — Убил отца не ты.

— “Не ты”? Что такое не ты? — остоленел Иван.

— Не ты убил отца, не ты! — твердо повторил Алеша.

С полминуты длилось молчание.

— Да я и сам знаю, что не я, ты бредишь? — бледно и искривленно усмехнувшись, проговорил Иван. Он как бы впился глазами в Алешу. Оба опять стояли у фонаря.

— Нет, Иван, ты сам себе несколько раз говорил, что убийца ты.

— Когда я говорил?.. Я в Москве был... Когда я говорил? — совсем потерянно пролепетал Иван.

— Ты говорил это себе много раз, когда оставался один в эти страшные два месяца, — по-прежнему тихо и раздельно продолжал Алеша. Но говорил он уже как бы вне себя, как бы не своею волей, повинуясь какому-то непреодолимому велению. — Ты обвинял себя и признавался себе, что убийца никто как ты. Но убил не ты, ты ошибаешься, не ты убийца, слышишь меня, не ты! Меня бог послал тебе это сказать» (X, 117-118).

Здесь разбираемый нами прием Достоевского обнажен и со всею ясностью раскрыт в самом содержании. Алеша прямо говорит, что он отвечает на вопрос, который задает себе сам Иван во внутреннем диалоге. Этот отрывок является и типичнейшим примером проникновенного слова и его художественной роли в диалоге. Очень важно следующее. Свои собственные тайные слова в чужих устах вызывают в Иване отпор и ненависть к Алеше, и именно потому, что они действительно задели его за живое, что это действительно ответ на его вопрос. Теперь же он вообще не принимает обсуждения своего внутреннего дела чужими устами. Алеша это отлично знает, но он предвидит, что себе самому Иван — «глубокая повесть» — неизбежно даст рано или поздно категорический утвердительный ответ: я убил. Да себе самому, по замыслу Достоевского, и нельзя дать иного ответа. И вот тогда-то и должно пригодиться слово Алеши, именно как слово другого: «Брат, — дрожащим голосом начал опять Алеша, — я сказал тебе это потому, что ты моему слову поверишь, я знаю это. Я тебе на всю жизнь это слово сказал: не ты! Слышишь, на всю жизнь.

И это бог положил мне на душу тебе это сказать, хотя бы ты с сего часа навсегда возненавидел меня...» (X, 118).

Слова Алеши, пересекающиеся с внутренней речью Ивана, должно сопоставить со словами черта, которые также повторяют слова и мысли самого Ивана. Черт вносил во внутренний диалог Ивана акценты издевательства и безнадежного осуждения, подобно голосу дьявола в проекте оперы Тришатов, песня которого звучит «рядом с гимнами, вместе с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем совсем другое». Черт говорит, как Иван, а в то же время, как «другой», враждебно утрирующий и искажающий его акценты. «Ты — я, сам я, — говорит Иван черту, — только с другою рожей». Алеша также вносит во внутренний диалог Ивана чужие акценты, но в прямо противоположном направлении. Алеша, как «другой», вносит тона любви и примирения, которые в устах Ивана в отношении себя самого, конечно, невозможны. Речь Алеши и речь черта, одинаково повторяя слова Ивана, сообщают им прямо противоположный акцент. Один усиливает одну реплику его внутреннего диалога, другой — другую.

Это в высшей степени типическая для Достоевского расстановка героев и взаимоотношение их слов. В диалогах Достоевского сталкиваются и спорят не два цельных монологических голоса, а два расколотых голоса (один, во всяком случае, расколот). Открытые реплики одного отвечают на скрытые реплики другого. Противопоставление одному герою двух героев, из которых каждый связан с противоположными репликами внутреннего диалога первого, — типичнейшая для Достоевского группа.

Для правильного понимания замысла Достоевского очень важно учитывать его оценку роли другого человека, как «другого», ибо его основные художественные эффекты достигаются проведением одного и того же слова по разным голосам, противостоящим друг другу. Как параллель к приведенному нами диалогу Алеши с Иваном приводим отрывок из письма Достоевского к А. Г. Ковнеру (1877 г.):

«Мне не совсем по сердцу те две строчки Вашего письма, где Вы говорите, что не чувствуете никакого раскаяния от сделанного Вами поступка в банке. Есть нечто высшее доводов рассудка и всевозможных подошедших обстоятельств, чему всякий обязан подчиниться (то есть вроде опять-таки как бы *знамени*). Может быть, Вы настолько умны, что не оскорбитесь откровенностью и *неприязнностью* моей заметки. Во-первых, я сам не лучше Вас и никого (и это вовсе не ложное смирение, да и к чему бы мне?), и во-2-х, если я Вас и оправдываю по-своему в сердце моем (как

приглашу и Вас оправдать меня), то все же лучше, если я Вас оправдаю, чем Вы сами себя оправдаете»<sup>1</sup>.

Аналогична расстановка действующих лиц в «Идиоте». Здесь две главные группы: Настасья Филипповна, Мышкин и Рогожин — одна группа, Мышкин, Настасья Филипповна, Аглая — другая. Остановимся только на первой.

Голос Настасьи Филипповны, как мы видели, раскололся на голос, признающий ее виновной, «падшей женщиной», и на голос, оправдывающий и приемлющий ее. Перебойным сочетанием этих двух голосов полны ее речи: то преобладает один, то другой, но ни один не может до конца победить другой. Акценты каждого голоса усиливаются или перебиваются реальными голосами других людей. Осуждающие голоса заставляют ее утрировать акценты своего обвиняющего голоса назло этим другим. Поэтому ее покаяние начинает звучать как покаяние Ставрогина или — ближе по стилистическому выражению — как покаяние «человека из подполья». Когда она приходит в квартиру Гани, где ее, как она знает, осуждают, она назло разыгрывает роль кокетки, и только голос Мышкина, пересекающийся с ее внутренним диалогом в другом направлении, заставляет ее резко изменить этот тон и почтительно поцеловать руку матери Гани, над которой она только что издевалась. Место Мышкина и его реального голоса в жизни Настасьи Филипповны и определяется этой связью его с одной из реплик ее внутреннего диалога. «Разве я сама о тебе не мечтала? Это ты прав, давно мечтала, еще в деревне у него, пять лет прожила одна-одинехонька; думаешь-думаешь, бывало-то, мечтаешь-мечтаешь, — и вот все такого, как ты, воображала, доброго, честного, хорошего и такого же глупенького, что вдруг придет, да и скажет: «Вы не виноваты, Настасья Филипповна, а я вас обожаю!» Да так, бывало, размечтаешься, что с ума сойдешь...» (VI, 197).

Эту предвосхищаемую реплику другого человека она и услышала в реальном голосе Мышкина, который почти буквально повторяет ее на роковом вечере у Настасьи Филипповны.

Постановка Рогожина иная. Он с самого начала становится для Настасьи Филипповны символом для воплощения ее второго голоса. «Я ведь рогожинская», — повторяет она неоднократно. Загулять с Рогожиным, уйти к Рогожину — значит для нее всецело воплотить и осуществить свой второй голос. Торгующий и

---

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский. Письма, т. III. М.—Л., Госиздат, 1934, стр. 256.

покупающий ее Рогожин и его кутежи — злобно утрированный символ ее падения. Это несправедливо по отношению к Рогожину, ибо он, особенно вначале, совсем не склонен ее осуждать, но зато он умеет ее ненавидеть. За Рогожиным нож, и она это знает. Так построена эта группа. Реальные голоса Мышкина и Рогожина переплетаются и пересекаются с голосами внутреннего диалога Настасьи Филипповны. Перебои ее голоса превращаются в сюжетные перебои ее взаимоотношений с Мышкиным и Рогожиным: многократное бегство из-под венца с Мышкиным к Рогожину и от него снова к Мышкину, ненависть и любовь к Аглае<sup>1</sup>.

Иной характер носят диалоги Ивана Карамазова со Смердяковым. Здесь Достоевский достигает вершины своего мастерства в диалоговедении.

Взаимная установка Ивана и Смердякова очень сложна. Мы уже говорили, что желание смерти отца незримо и полускрыто для него самого определяет некоторые речи Ивана в начале романа. Этот скрытый голос улавливает, однако, Смердяков, и улавливает с совершенной отчетливостью и несомненностью<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Совершенно правильно роль «другого» (по отношению к «я») в расстановке действующих лиц у Достоевского понял А. П. Скафтымов в своей статье «Тематическая композиция романа "Идиот"». «...Достоевский, — говорит он, — и в Настасье Филипповне и в Ипполите (и во всех своих гордецах) раскрывает муки тоски и одиночества, выражающиеся в непреклонной тяге к любви и сочувствию, и этим ведет тенденцию о том, что человек перед лицом внутреннего интимного самочувствия сам себя *принять не может* и, не освящая себя сам, боится собою и ищет освящения и санкции себе в сердце другого. В функции очищения прощением дан образ Мари в рассказе князя Мышкина...».

Вот как он определяет постановку Настасьи Филипповны в отношении к Мышкину: «Так самим автором раскрыт внутренний смысл неустойчивых отношений Настасьи Филипповны к князю Мышкину: притягиваясь к нему (жажда идеала, любви и прощения), она отталкивается от него то из мотивов собственной недостойности (сознание вины, чистота души), то из мотивов гордости (неспособность забыть себя и принять любовь и прощение)» (см. сб. «Творческий путь Достоевского» под ред. Н. Л. Бродского. Л., «Сеятель», 1924, стр. 153 и 148).

А. П. Скафтымов остается, однако, в плане чисто психологического анализа. Подлинно художественного значения этого момента в построении группы героев и диалога он не раскрывает.

<sup>2</sup> Этот голос Ивана с самого начала отчетливо слышит и Алеша. Приводим небольшой диалог его с Иваном уже после убийства. Этот диалог в общем аналогичен по своей структуре уже разобранным диалогам их, хотя кое в чем и отличается от него.

Иван, по замыслу Достоевского, хочет убийства отца, но хочет его при том условии, что он сам не только внешне, но и внутренне останется непричастен к нему. Он хочет, чтобы убийство случилось как роковая неизбежность, не только помимо его воли, но и вопреки ей. «Знай, — говорит он Алеше, — что я его (отца. — М. Б.) всегда защищу. Но в желаниях моих я оставляю за собою в данном случае полный простор». Внутренне диалогическое разложение воли Ивана можно представить в виде, например, таких двух реплик:

«Я не хочу убийства отца. Если оно случится, то вопреки моей воле».

«Но я хочу, чтобы убийство свершилось вопреки этой моей воле, потому что тогда я буду внутренне непричастен к нему и ни в чем не смогу себя упрекнуть».

Так строится внутренний диалог Ивана с самим собою. Смердяков угадывает, точнее, отчетливо слышит вторую реплику этого диалога, но он понимает заключенную в ней лазейку по-своему: как стремление Ивана не дать ему никаких улик, доказывающих его соучастие в преступлении, как крайнюю внешнюю и внутреннюю осторожность «умного человека», который избегает всех прямых слов, могущих его уличить, и с которым поэтому «и поговорить любопытно», потому что с ним можно говорить одними намеками. Голос Ивана представляется Смердякову до убийства совершенно цельным и нерасколотым. Желание смерти отца представляется ему совершенно простым и естественным выводом из его идеологических воззрений, из его утверждения, что «все по-

---

« — Помнишь ты (спрашивает Иван. — М. Б.), когда после обеда Дмитрий ворвался в дом и избил отца, и я потом сказал тебе на дворе, что “право желаний” оставляю за собой, — скажи, подумал ты тогда, что я желаю смерти отца или нет?

— Подумал, — тихо ответил Алеша.

— Оно, впрочем, так и было, тут и угадывать было нечего. Но не подумалось ли тебе тогда и то, что я именно желаю, чтоб “один гад съел другую гадину”, то есть чтоб именно Дмитрий отца убил, да еще поскорее... и что и сам я поспособствовать даже не прочь?

Алеша слегка побледнел и молча смотрел в глаза брату.

— Говори же! — воскликнул Иван. — Я изо всей силы хочу знать, что ты тогда подумал. Мне надо; правду, правду! — Он тяжело перевел дух, уже заранее с какою-то злобой смотря на Алешу.

— Прости меня, я и это тогда подумал, — прошептал Алеша и замолчал, не прибавив ни одного “облегчающего обстоятельства”» (X, 130-131).

зволено». Первой реплики внутреннего диалога Ивана Смердяков не слышит и до конца не верит, что первый голос Ивана действительно всерьез не хотел смерти отца. По замыслу же Достоевского этот голос был действительно серьезен, что и дает основание Алеше оправдывать Ивана, несмотря на то что Алеша сам отлично знает и второй, «смердяковский» голос в нем.

Смердяков уверенно и твердо овладевает волей Ивана, точнее, придает этой воле конкретные формы определенного волеизъявления. Внутренняя реплика Ивана через Смердякова превращается из желания в дело. Диалоги Смердякова с Иваном до отъезда его в Чермашню и являются поразительными по достигаемому ими художественному эффекту воплощения беседы открытой и сознательной воли Смердякова (зашифрованной лишь в намеках) со скрытой (скрытой и от самого себя) волей Ивана как бы через голову его открытой, сознательной воли. Смердяков говорит прямо и уверенно, обращаясь со своими намеками и экивоками ко второму голосу Ивана, слова Смердякова пересекаются со второй репликой его внутреннего диалога. Ему отвечает первый голос Ивана. Поэтому-то слова Ивана, которые Смердяков понимает как иносказание с противоположным смыслом, на самом деле все не являются иносказаниями. Это прямые слова Ивана. Но этот голос его, отвечающий Смердякову, перебивается здесь и там скрытой репликой его второго голоса. Происходит тот перебой, благодаря которому Смердяков и остается в полном убеждении в согласии Ивана.

Эти перебои в голосе Ивана очень тонки и выражаются не столько в слове, сколько в неуместной с точки зрения смысла его речи паузе, в непонятном с точки зрения его первого голоса изменении тона, неожиданном и неуместном смехе и т. п. Если бы тот голос Ивана, которым он отвечает Смердякову, был бы его единственным и единым голосом, то есть был бы чисто монологическим голосом, все эти явления были бы невозможны. Они resultат перебоя, интерференции двух голосов в одном голосе, двух реплик в одной реплике. Так и строятся диалоги Ивана со Смердяковым до убийства.

После убийства построение диалогов уже иное. Здесь Достоевский заставляет Ивана узнавать постепенно, сначала смутно и двусмысленно, потом ясно и отчетливо, свою скрытую волю в другом человеке. То, что казалось ему даже от себя самого хорошо скрытым желанием, заведомо бездейственным и потому невинным, оказывается, было для Смердякова ясным и отчетливым волеизъявлением, управлявшим его поступками. Оказывается, что

второй голос Ивана звучал и повелевал и Смердяков был лишь исполнителем его воли, «слугой Личардой верным». В первых двух диалогах Иван убеждается, что он во всяком случае внутренне был причастен к убийству, ибо действительно желал его и недвусмысленно для другого выражал эту волю. В последнем диалоге он узнает и о своей фактической внешней причастности к убийству.

Обратим внимание на следующий момент. Вначале Смердяков принимал голос Ивана за цельный монологический голос. Он слушал его проповедь о том, что все позволено, как слово призванного и уверенного в себе учителя. Он не понимал сначала, что голос Ивана раздвоен и что убедительный и уверенный тон его служит для убеждения себя самого, а вовсе не для вполне убежденной передачи своих воззрений другому.

Аналогично отношение Шатова, Кириллова и Петра Верховенского к Ставрогину. Каждый из них идет за Ставровиным как за учителем, принимая его голос за цельный и уверенный. Все они думают, что он говорил с ними как наставник с учеником; на самом же деле он делал их участниками своего безысходного внутреннего диалога, в котором он убеждал себя, а не их. Теперь Ставрогин от каждого из них слышит свои собственные слова, но с моноглизованным твердым акцентом. Сам же он может повторить теперь эти слова лишь с акцентом насмешки, а не убеждения. Ему ни в чем не удалось убедить себя самого, и ему тяжело слышать убежденных им людей. На этом построены диалоги Ставрогина с каждым из его трех последователей.

«... — знаете ли вы (говорит Шатов Ставрогину. — М. Б.), кто теперь на всей земле единственный народ “богоносец”, грядущий обновить и спасти мир именем нового бога, и кому единому даны ключи жизни и нового слова... Знаете ли вы, кто этот народ и как ему имя?»

— По вашему приему я необходимо должен заключить, и, кажется, как можно скорее, что это народ русский...

— И вы уже смеетесь, о племя! — рванулся было Шатов.

— Успокойтесь, прошу вас; напротив, я именно ждал чего-нибудь в этом роде.

— Ждали в этом роде? А самому вам незнакомы эти слова?

— Очень знакомы; я слишком предвижу, к чему вы клоните. Вся ваша фраза и даже выражение народ “богоносец” есть только заключение нашего с вами разговора, происходившего с лишком два года назад, за границей, незадолго пред вашим отъездом в Америку... По крайней мере, сколько я могу теперь припомнить.



— Это ваша фраза целиком, а не моя. Ваша собственная, а не одно только заключение нашего разговора. “Нашего” разговора совсем и не было: был учитель, вещавший огромные слова, и был ученик, воскресший из мертвых. Я тот ученик, а вы учитель» (VII, 261-262).

Убежденный тон Ставрогина, с которым он говорил тогда за границей о народе «богоносце», тон «учителя, вещавшего огромные слова», объяснялся тем, что он на самом деле убеждал еще только себя самого. Его слова с их убеждающим акцентом были обращены к себе самому, были громкою репликой его внутреннего диалога:

« — Не шутил же я с вами и тогда; убеждая вас, я, может, еще больше хлопотал о себе, чем о вас, — загадочно произнес Ставрогин».

Акцент глубочайшего убеждения в речах героев Достоевского в огромном большинстве случаев только результат того, что произносимое слово является репликой внутреннего диалога и должно убеждать самого говорящего. Повышенность убеждающего тона говорит о внутреннем противоборстве другого голоса героя. Слова, вполне чуждого внутренним борений, у героев Достоевского почти никогда не бывает.

И в речах Кириллова и Верховенского Ставрогин также слышит свой собственный голос с измененным акцентом: у Кириллова — с маниакально убежденным, у Петра Верховенского — с цинически утрированным.

Особый тип диалога — диалоги Раскольникова с Порфирием, хотя внешне они чрезвычайно похожи на диалоги Ивана со Смердяковым до убийства Федора Павловича. Порфирий говорит намеками, обращаясь к скрытому голосу Раскольникова. Раскольников старается расчетливо и точно разыгрывать свою роль. Цель Порфирия — заставлять внутренний голос Раскольникова прорываться и создавать перебои в его рассчитанно и искусно разыгранных репликах. В слова и в интонации роли Раскольникова все время врываются поэтому реальные слова и интонации его действительного голоса. Порфирий из-за принятой на себя роли неподзревающего следователя также заставляет иногда проглядывать свое истинное лицо уверенного человека; и среди фиктивных реплик того и другого собеседника внезапно встречаются и скрещиваются между собой две реальные реплики, два реальных слова, два реальных человеческих взгляда. Вследствие этого диалог из одного плана — разыгрываемого — время от времени переходит в другой план — в реальный, но лишь на один миг. И только в

последнем диалоге происходит эффектное разрушение разыгрываемого плана и полный и окончательный выход слова в план реальный.

Вот этот неожиданный прорыв в реальный план. Порфирий Петрович в начале последней беседы с Раскольниковым после признания Миколки отказывается, по-видимому, от всех своих подозрений, но затем неожиданно для Раскольникова заявляет, что Миколка никак не мог убить:

« \_\_ <...> нет, уж какой тут Миколка, голубчик Родион Романыч, тут не Миколка!

Эти последние слова, после всего прежде сказанного и так похожего на отречение, были слишком уж неожиданны. Раскольников весь задрожал, как будто пронзенный.

— Так... кто же... убил?.. — спросил он, не выдержав, задыхающимся голосом. Порфирий Петрович даже отшатнулся на спинку стула, точно уж так неожиданно и он был изумлен вопросом.

— Как кто убил?.. — переговаривал он, точно не веря ушам своим, — да <sup>вы</sup> убили, Родион Романыч! Вы и убили-с... — прибавил он почти шепотом, совершенно убежденным голосом.

Раскольников вскочил с дивана, постоял было несколько секунд и сел опять, не говоря ни слова. Мелкие конвульсии вдруг прошли по всему его лицу. <...>

— Это не я убил, — прошептал было Раскольников, точно испуганные маленькие дети, когда их захватывают на месте преступления» (V, 476).

Громадное значение у Достоевского имеет исповедальный диалог. Роль другого человека как «другого», кто бы он ни был, выступает здесь особенно отчетливо. Остановимся вкратце на диалоге Ставрогина с Тихоном как на наиболее чистом образце исповедального диалога.

Вся установка Ставрогина в этом диалоге определяется его двойственным отношением к «другому»: невозможностью обойтись без его суда и прощения и в то же время враждою к нему и противоборством этому суду и прощению. Этим определяются все перебои в его речах, в его мимике и жестах, резкие смены настроения и тона, непрестанные оговорки, предвосхищение реплик Тихона и резкое опровержение этих воображаемых реплик. С Тихоном говорят как бы два человека, перебойно слившиеся в одного. Тихону противостоят два голоса, во внутреннюю борьбу которых он вовлекается как участник.

«После первых приветствий, произнесенных почему-то с явною обоюдною неловкостью, поспешно и даже неразборчиво, Тихон провел гостя в свой кабинет и, все как будто спеша, усадил на диване, перед столом, а сам поместился подле в плетеных креслах. Тут, к удивлению, Николай Всеволодович совсем потерялся. Похоже было, что он как бы решался из всех сил на что-то чрезвычайное и неоспоримое и в то же время почти для него невозможное. Он с минуту осматривался в кабинете, видимо не замечая рассматриваемого; он задумался, но, может быть, не зная о чем. Его разбудила тишина, и ему вдруг показалось, что Тихон как будто стыдливо потупляет глаза с какой-то совсем ненужной улыбкой. Это мгновенно возбудило в нем отвращение и бунт; он хотел встать и уйти; по мнению его, Тихон был решительно пьян. Но тот вдруг поднял глаза и посмотрел на него таким твердым и полным мысли взглядом, а вместе с тем с таким неожиданным и загадочным выражением, что он чуть не вздрогнул. И вот ему вдруг показалось совсем другое, что Тихон уже знает, зачем он пришел, уже предупрежден (хотя в целом мире никто не мог знать этой причины) и если не заговаривает первый сам, то щадя его, пугаясь его унижения»<sup>1</sup>.

Резкие перемены в настроении и в тоне Ставрогина определяют весь последующий диалог. Побеждает то один, то другой голос, но чаще реплика Ставрогина строится как перебойное слияние двух голосов.

«Дикие и сбивчивые были эти открытия (о посещении Ставрогина чертом. — М. Б.) и действительно как бы шли от помешанного. Но при этом Николай Всеволодович говорил с такою странною откровенностью, не виданною в нем никогда, с таким простодушием, совершенно ему несвойственным, что, казалось, в нем вдруг и нечаянно исчез прежний человек совершенно. Он несколько не постыдился обнаружить тот страх, с которым говорил о своем привидении. Но все это было мгновенно и так же вдруг исчезло, как и явилось.

— Все это вздор, — быстро и с неловкой досадой проговорил он, спохватившись. — Я схожу к доктору».

И несколько дальше: «<...> но все это вздор. Я схожу к доктору. И все это вздор, вздор ужасный. Это я сам в разных видах, и больше ничего. Так как я прибавил сейчас эту... фразу, то вы,

---

<sup>1</sup> «Документы по истории литературы и общественности», вып. 1. «Ф. М. Достоевский». М., изд. Центархива РСФСР, 1922, стр. 6.

наверно, думаете, что я все еще сомневаюсь и не уверен, что это я, а не в самом деле бес?»<sup>1</sup>.

Здесь вначале всецело побеждает один из голосов Ставрогина, и кажется, что «в нем вдруг и нечаянно исчез прежний человек». Но затем снова вступает второй голос, производит резкую перемену тона и ломает реплику. Происходит типичное предвосхищение реакции Тихона и все уже знакомые нам сопутствующие явления.

Наконец, уже перед тем, как передать Тихону листки своей исповеди, второй голос Ставрогина резко перебивает его речь и его намерения, провозглашая свою независимость от другого, свое презрение к другому, что находится в прямом противоречии с самым замыслом его исповеди и с самым тоном этого провозглашения.

« — Слушайте, я не люблю шпионов и психологов, по крайней мере таких, которые в мою душу лезут. Я никого не зову в мою душу, я ни в ком не нуждаюсь, я умею сам обойтись. Вы думаете, я вас боюсь? — возвысил он голос и с вызовом приподнял лицо, — вы совершенно убеждены, что я пришел вам открыть одну “страшную” тайну, и ждете ее со всем келейным любопытством, к которому вы способны? Ну, так знайте, что я вам ничего не открою, никакой тайны, потому что совершенно могу без вас обойтись».

Структура этой реплики и ее постановка в целом диалога совершенно аналогичны разобранным нами явлениям в «Записках из подполья». Тенденция к дурной бесконечности в отношениях к «другому» здесь проявляется, может быть, даже в еще более резкой форме.

Тихон знает, что он должен быть для Ставрогина представителем «другого», как такового, что его голос противостоит не монологическому голосу Ставрогина, а врывается в его внутренний диалог, где место «другого» как бы предопределено.

« — Ответьте на вопрос, но искренно, мне одному, только мне, — произнес совсем другим голосом Тихон, — если б кто простил вас за это (Тихон указал на листки), и не то чтоб из тех, кого вы уважаете или боитесь, а незнакомец, человек, которого вы никогда не узнаете, молча, про себя читая вашу страшную исповедь, легче ли бы вам было от этой мысли или все равно?»

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 8-9.

— Легче, — ответил Ставрогин вполголоса. — Если бы вы меня простили, мне было бы гораздо легче, — прибавил он, опуская глаза.

— С тем, чтоб и вы меня также, — проникнутым голосом промолвил Тихон<sup>1</sup>.

Здесь со всею отчетливостью выступают функции в диалоге другого человека, как такового, лишённого всякой социальной и жизненно-прагматической конкретизации. Этот другой человек — «незнакомец, человек, которого вы никогда не узнаете», — выполняет свои функции в диалоге вне сюжета и вне своей сюжетной определенности, как чистый «человек в человеке», представитель «всех других» для «я». Вследствие такой постановки «другого» общение принимает особый характер и становится по ту сторону всех реальных и конкретных социальных форм (семейных, сословных, классовых, жизненно-фабулических)<sup>2</sup>. Остановимся еще на одном месте, где эта функция «другого», как такового, кто бы он ни был, раскрывается с чрезвычайною ясностью.

«Таинственный посетитель» после своего признания Зосиме в совершенном преступлении и накануне своего публичного покаяния, ночью, возвращается к Зосиме, чтобы убить его. Им руководила при этом чистая ненависть к «другому», как таковому. Вот как он изображает свое состояние:

« — Вышел я тогда от тебя во мрак, бродил по улицам и боролся с собою. И вдруг возненавидел тебя до того, что едва сердце вынесло. “Теперь, думаю, он единый связал меня, и судия мой, не могу уже отказаться от завтрашней казни моей, ибо он все знает”. И не то чтоб я боялся, что ты донесешь (не было и мысли о сем), но думаю: “Как я стану глядеть на него, если не донесу на себя?” И хотя бы ты был за тридевять земель, но жив, все равно, невыносима эта мысль, что ты жив и все знаешь, и меня судишь. Возненавидел я тебя, будто ты всему причиной и всему виноват» (IX, 390-391).

Голос реального «другого» в исповедальных диалогах всегда дан в аналогичной, подчеркнута внесюжетной постановке. Но,

---

<sup>1</sup> «Документы по истории литературы и общественности», вып. 1. «Ф. М. Достоевский». М., изд. Централхива РСФСР, 1922, стр. 35. Любопытно сравнить это место с приведенным нами отрывком из письма Достоевского к Ковнеру.

<sup>2</sup> Это, как мы знаем, выход в карнавалльно-мистерийное пространство и время, где совершается последнее событие взаимодействия сознаний в романах Достоевского.

хотя и не в столь обнаженной форме, эта же постановка «другого» определяет и все без исключения существенные диалоги Достоевского: они подготовлены сюжетом, но кульминационные пункты их — вершины диалогов — возвышаются над сюжетом в абстрактной сфере чистого отношения человека к человеку.

На этом мы закончим наше рассмотрение типов диалога, хотя мы далеко не исчерпали всех. Более того, каждый тип имеет многочисленные разновидности, которых мы вовсе не касались. Но принцип построения повсюду один и тот же. Повсюду — пересечение, созвучие или перебой реплик открытого диалога с репликами внутреннего диалога героев. Повсюду — определенная совокупность идей, мыслей и слов проводится по нескольким неслиянным голосам, звуча в каждом по-иному. Предметом авторских устремлений вовсе не является эта совокупность идей сама по себе, как что-то нейтральное и себе тождественное. Нет, предметом является как раз проведение темы по многим и разным голосам, принципиальная, так сказать, неотменимая многоголосость и разноголосость ее. Самая расстановка голосов и их взаимодействие и важны Достоевскому.



Таким образом, внешний композиционно выраженный диалог неразрывно связан с диалогом внутренним, то есть с микродиалогом, и в известной мере на него опирается. И оба они так же неразрывно связаны с объемлющим их большим диалогом романа в его целом. Романы Достоевского сплошь диалогичны.

Диалогическое мироощущение, как мы видели, пронизывает и все остальное творчество Достоевского, начиная с «Бедных людей». Поэтому диалогическая природа слова раскрывается в нем с огромной силой и резкой ощутимостью. Металлингвистическое изучение этой природы, и в частности многообразных разновидностей двуголосого слова и его влияний на различные стороны построения речи, находит в этом творчестве исключительно богатый материал.

Как всякий великий художник слова, Достоевский умел слышать и довести до художественно-творческого сознания новые стороны слова, новые глубины в нем, очень слабо и приглушенно использованные до него другими художниками. Достоевскому важны не только обычные для художника изобразительные и вы-

разительные функции слова и не только умение объектно воссоздавать социальное и индивидуальное своеобразие речей персонажей, — важнее всего для него диалогическое взаимодействие речей, каковы бы ни были их лингвистические особенности. Ведь главным предметом его изображения является само слово, притом именно *полнозначное* слово. Произведения Достоевского — это слово о слове, обращенное к слову. Изображаемое слово сходится со словом изображающим на одном уровне и на равных правах. Они проникают друг в друга, накладываются друг на друга под разными диалогическими углами. В результате этой встречи раскрываются и выступают на первый план новые стороны и новые функции слова, которые мы и попытались охарактеризовать в настоящей главе.